[illegible] in 6 Vols
Complete

21336

7.000



L'ART FLAMAND



L'ART FLAMAND

Texte par Jules Du Jardin
Dessins de Josef Middeleer

Tome I

Les Gothiques et les Romanistes



BRUXELLES
ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR
121, RUE ROYALE, 121

LES GOTHIQUES
ET LES ROMANISTES


IE LAY EMPRIS
BIEN

L'ART FLAMAND

PRÉFACE DE L'ÉDITEUR

Sur cette bonne vieille terre de Belgique, dont l'histoire nous dit l'épopée poignante et sublime, est resté, malgré de longs siècles de joug néfaste et d'asservissement cruel, un peuple simple et robuste, gardant au cœur, avec les antiques traditions de sa race, le culte sacré de l'art.

Depuis les admirables maîtres gothiques : les frères Van Eyck, inventeurs de la peinture à l'huile, leurs successeurs immédiats : les Van der Goes, les Van der Weyden, les Bouts, les Memling, les Bosch, les Metsys; depuis les intéressants romanistes : les Gossaert, les Van Orley, les Lancelot Blondeel, les Otho Vœnius; depuis les puissants artistes de la Renaissance : les Rubens, les Van Dyck, les Jordaens, les Teniers, les Snyders, les Fyt; depuis les peintres maniérés du XVIIIe siècle : les Horemans, les Lens, les Suvée, les Gaeremyn; depuis les classiques compassés : les Van Brée, les Odevaere, les Paelinck, les Navez; depuis les fougueux romantiques : les Wiertz, les Wappers, les Gallait, les De Keyser, les Slingeneyer, jusqu'aux remarquables artistes modernes : les Stevens, les Portaels, les Wauters, les Artan, les Meunier, les Hermans, les Courtens, les Verwée, les Stobbaerts, les de Lalaing, les De Vriendt, les Lambeaux, les Vinçotte, les Van der Stappen jusqu'aux derniers chercheurs de nos écoles actuelles : les Mellery, les Frédéric, les Khnopff, les Delville, les Van Rysselberghe, les Ensor, les Gilsoul, les Levêque et tant d'autres, combien d'hommes illustres sont venus consacrer notre universelle renommée!

La Grèce, sous Périclès; l'Italie, au temps de Michel-Ange et de Raphaël; la Flandre, à l'époque glorieuse de la Renaissance, voilà les foyers gigantesques de l'art; et, durant de longs siècles, l'école italienne et l'école flamande ont résumé l'histoire artistique du monde!

Nos musées présentent aux yeux éblouis des visiteurs des milliers de merveilles; nos monuments, nos églises et nos galeries privées regorgent de chefs-d'œuvre; nos salons et nos expositions viennent, chaque année, affirmer les hautes tendances de nos sentiments artistiques.

Réunir en un livre immense, les œuvres les plus importantes et les plus caractéristiques de nos peintres, de nos sculpteurs et de nos graveurs anciens et modernes; vulgariser leurs idéales conceptions; biographier nos artistes, afin de pouvoir apprécier plus facilement leur talent; faire l'histoire, et non essentiellement la critique; montrer la grande lutte artistique, à travers les siècles; édifier, en quelque sorte, un Panthéon de nos Beaux-Arts; tel est l'objectif et le but de cette publication.

Le nom seul de l'auteur, M. Jules du Jardin, est une garantie pour l'exécution irréprochable du texte; son talent d'écrivain chercheur, son érudition et sa compétence toute spéciale en matière d'art, l'ont désigné à notre choix.

En ce qui concerne l'illustration, il convenait de mettre, en regard des reproductions stéréotypées des principales œuvres des maîtres, une interprétation générale de leur talent. Nous avons confié ce soin à M. Josef Middeleer, un de nos artistes connus qui, en dehors de ses aspirations d'art personnelles, possède la parfaite connaissance des œuvres anciennes; un peintre qui, fortement pénétré des sentiments de l'école flamande, joint à la minutie et à la patience d'exécution d'un gothique, l'ampleur, la large envolée et le merveilleux coloris d'un maître de la Renaissance.

Pour l'exécution matérielle de « l'Art flamand », nous nous sommes adjoint le concours d'artistes photograveurs et imprimeurs de mérite. Nous avons tenu à ce que notre publication soit digne du grand art qu'elle vient consacrer.

Nous croyons inutile d'insister sur l'intérêt que présente « l'Art flamand », véritable « compendium » de notre glorieuse école flamande et de notre art moderne; — intérêt palpitant, considérable, non seulement pour nous, Belges, qui vivons dans une atmosphère toute imprégnée des sentiments artistiques de nos pères, entourés de leurs géniales créations, mais aussi pour toutes les nations du monde civilisé que préoccupe et passionne, chaque jour davantage, l'éternelle question de l'art, cette manifestation si pure, si élevée, si idéale de l'intelligence humaine.

C'est avec une parfaite confiance que nous publions cet ouvrage, qui embrasse complètement l'histoire de l'art flamand, depuis l'époque obscure des précurseurs des gothiques, jusqu'aux tendances de nos jeunes écoles.

Art. BOITTE, éditeur.

INTRODUCTION

De toutes les gloires que revendique, à juste titre, le peuple belge, sa gloire artistique est prépondérante; elle lui a été léguée par ses ancêtres; elle constitue un héritage précieux.

Transmis avec respect, de génération en génération, depuis les siècles reculés, ce legs fut entouré de vénération. Même aux époques tristes, quand les guerres et les persécutions ensanglantaient les provinces du Nord, des hommes dévoués s'occupaient, avec des alternatives de succès et d'insuccès, à augmenter sa valeur séculaire. Certes, la peinture et la sculpture, ainsi que la littérature, ont langui souvent chez nous. C'était aux temps néfastes, engendrés par le despotisme étranger. Mais, aussitôt qu'un rayon d'espérance éclairait l'âme des penseurs; aussitôt qu'une aube radieuse permettait l'espoir d'une ère plus tranquille; aussitôt les cohortes artistiques disséminées se reconstituaient. Une pléiade d'intelligences volait à la conquête d'un idéal renouvelé. Tous ambitionnaient de surajouter au génie ancestral. Nulle difficulté ne rebutait. Au contraire, les déboires aiguisaient les courages. Et l'art flamand enrichissait son écrin artistique de quelques perles précieuses.

Cependant, cette somme prodigieuse d'œuvres superbes et de chefs-d'œuvre merveilleux commande l'amour et impose l'admiration. Dès l'enfance, elle éduque les Flamands. Peut-être bien est-ce à cause d'elle que le caractère de leur race, fait d'aspirations matérielles, augmentées d'aspirations idéales, loin de s'atrophier, perdure, s'épanouit et se fortifie. Car, ses vertus éducatives, en réalité, sont indéniables, sans cesse sous nos yeux, toujours présentes à notre esprit. En effet, nos villes antiques, nos monuments grandioses, nos basiliques majestueuses, nos musées opulents, qu'embellissent des milliers

de tableaux et de sculptures, enseignent la naissance, les luttes, l'apogée et la décadence de nos communes; les convoitises, la grandeur, l'omnipotence et, parfois, la barbarie de certains princes; en un mot, l'épopée des triomphes et des défaites nationales. Et cet enseignement rare, délicat, parfait, suprême; cette notation effective des battements du cœur de nos pères; cette commémoration pieuse de leurs joies et de leurs douleurs fortifie, nous le répétons, le caractère de la race.

En communion béatifique avec ce qui fut, le Belge se nourrit de l'évangile de ses ancêtres. Son existence présente est née de leur vie antérieure. L'avenir du peuple découlera encore de ces manifestations psychiques. Et nous nous demandons quel spectacle pourrait être plus sublime que cet éternel recommencement vital. Nous cherchons, ensuite, où l'on en trouverait une incarnation plus subtile, ailleurs que dans la geste intégrale de l'art flamand.

Ce résumé absolu des lois psychologiques, qui ont présidé à l'évolution du peuple, n'est autre chose que la totalité des minutes d'âme vécues par nos devanciers, ajoutée à celles que nous vivons actuellement. Il sollicite une étude approfondie. Il requiert une analyse minutieuse. C'est la tâche que nous nous sommes imposé. Et, faut-il que nous l'écrivions, partant? Toutes les idéations, concrétées dans les sculptures et les tableaux flamands, nous ont séduit. Semblable au pèlerin pieux qui, lentement, s'agenouille devant les images saintes, nous nous sommes attardé devant les pensées sculptées ou peintes de nos artistes nationaux.

Mais, il importait de consacrer ce pèlerinage. Nos lignes ferventes, évoquant de longues prières, à cet effet, eussent été insuffisantes. Pour plus de clarté donc, ainsi que dans les missels gothiques où les enluminures cheminent à côté du texte, afin d'accentuer les oraisons, de même dans notre ouvrage hymniclame des dessins reproduisent la pensée des artistes, avec onction et avec simplicité, telle qu'ils l'ont formulée. Car, jamais il n'est entré dans notre esprit qu'il appartenait à quelqu'un de donner une version personnelle de l'œuvre d'un ouvrier d'art. Ce faire eût été coupable. Le mode d'expression d'un artiste est sacré. De quel droit, par conséquent, l'eussions-nous travesti? Et, M. Josef Middeleer, peintre comme nous, partageant nos principes esthétiques et nos idées philosophiques, a précisé les cogitations cérébrales d'autrui, impersonnellement autant que possible, de façon à conserver leur valeur documentaire. Le tact, dont notre collaborateur a fait preuve, dicte une haute approbation. Il a dû abdiquer sa personnalité devant le génie ou le talent. Mais, cet effacement volontaire n'amoindrit pas ses mérites; il dénote au contraire son sentiment du Vrai, son désir du Bien, son amour du Beau!

Néanmoins, cette illustration encore était insuffisante pour atteindre notre but ultime : l'étude complète des phénomènes psychiques, générés par nos

maîtres; et l'initiative intelligente de M. Arthur Boitte, désireux également d'édifier avant tout une œuvre d'art sérieuse, a essaimé dans notre ouvrage d'autres illustrations. Les planches en couleur qui, grâce à lui, émaillent « L'Art Flamand » sont des décalques minutieux des tableaux et des sculptures, dans l'état où ces vénérables reliques se trouvent à l'heure actuelle. D'aucuns prétendront peut-être que la librairie contemporaine a publié de pareilles illustrations plus aimables, plus jolies, plus mignonnes, plus séduisantes, plus bourgeoises — tranchons le mot! — mais, nul ne pourra affirmer, assurément, qu'on en ait publié de plus mathématiquement exactes. Or, c'est ce que nous avons voulu : faire œuvre d'artistes et de savants, préparer pour les générations prochaines des sources sûres, qui permettront, dans les siècles futurs, de contempler nos trésors artistiques tels que nous les avons connus.

Le souci de léguer à la postérité une conception aussi essentielle que possible des œuvres d'art, disons-nous, a guidé avant tout notre éditeur. Aucun détail n'a été négligé à cet effet; les teintes choisies correspondent aux tonalités générales des œuvres; les détériorations de celles-ci, les outrages du temps même ont été scrupuleusement respectés; et ainsi se fait-il que, dans certaines planches hors texte, on remarque le vague amené par la patine séculaire, les brisures des panneaux, les craquelures des toiles, les encrassements des vernis, en somme, toutes les injures produites par l'âge.

Toute interprétation hétérogène eût été inévitablement discordante, d'ailleurs, avec le but que nous poursuivions. Qu'on nous comprenne bien! Une retouche, un maquillage, un grattage dans une photographie ou dans un cliché zincographique, opéré afin de plaire ou de faciliter le travail de l'impression, nous semble une malhonnêteté artistique. Puis, les moyens matériels d'exécution ont été inventés à souhait, dirait-on, pour permettre la stéréotypie du passé d'art admirable, talentueux ou génial. Vraiment, il ne fut aucun temps où ces moyens étaient aussi perfectionnés. Le seront-ils davantage, à des époques prochaines? Assurément; mais, tels quels, ils ont été précieux pour corroborer graphiquement notre idéal philosophique, qui nous incite à déduire logiquement les évolutions artistiques, suivant des lois rigoureuses, car nous considérons chaque personne comme étant une incarnation des qualités et des défauts de ses ascendants.

Sans doute, la croyance que l'homme peut s'isoler hors de son siècle, ne pas pâtir des aspirations communes, les mépriser absolument pour clamer ce que, seul, il paraît sentir, il paraît penser, constitue, chez la plupart, un article de foi. Mais, cette erreur capitale ne saurait être partagée par quiconque soumet ses opinions au creuset de la science contemporaine : chaque individu est non seulement le produit de ses parents directs, mais encore, et surtout, de la série entière de ses ascendants. Après qu'Orphée, ayant perdu son idéal, eut

été mis en pièces par les Ménades, sa lyre ne savait que murmurer, toujours : « Eurydice! Eurydice! » Et notre âme, vibrant à l'unisson de celle de nos pères, chuchote leurs amours anéanties, leurs haines passées, leurs joies mortes et leurs tristesses défuntes. Écho fidèle de leur moi envolé, elle remémore ce qui fut et ce qui sera. C'est la cellule de nacre où un petit génie pervers est toujours occupé à broyer sa perle intérieure; la cellule de nacre dont parle Ernest Renan. Mais, ce n'est pas, cependant, la mère-perle dont parle saint François de Sales; la mère-perle « qui vit emmy la mer, sans prendre aucune goutte d'eau marine ». Car, nous baignons dans une atmosphère psychique. Une cristallisation lente s'opère autour de notre moi. Savons-nous de quelle nature? Oh! si peu. Toutefois, qu'importe? Un rôle nous incombe ici-bas. Nous le remplissons. Résultante des hommes passés, notre individualité s'augmente de celle des hommes présents. Déterminé, notre vouloir est aussi déterminant. Pourquoi donc? Afin que les prédestinations soient réalisées! Et c'est une consolation suprême de songer que nous continuons l'œuvre des sept jours; c'est une jouissance adamique de savoir que la volonté personnelle, pas plus que la volonté collective, n'est une entité indépendante!

La Fatalité des païens, la Providence des chrétiens, le Déterminisme des positivistes, proclament d'ailleurs que notre volonté est une adaptation supérieure et finale des organismes sociaux à leur milieu. Néanmoins, elle n'est pas un commencement ; elle n'est pas non plus une fin. Suite principale d'un processus aux phases multiples et successives, elle talle pour l'éternité des dispositions modales à l'infini. Or, c'est l'une de ces dispositions modales : l'art, qu'il nous a plu d'étudier, à travers toutes les vicissitudes séculaires, depuis l'époque obscure antérieure aux gothiques, jusqu'aux artistes contemporains.

Jules DU JARDIN.

Novembre 1895.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

CLAES SLUTER. — LE PUITS DE MOISE.

(Cathédrale de Dijon).

T. I. L. 1.



TÊTE DU CHRIST DE LA CROIX TRIOMPHALE DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE D'ANDERLECHT (SCULPTURE DU XIII[e] SIÈCLE).

LES ARTISTES PRIMITIFS

Diverses périodes marquent les étapes de l'art en Belgique. Elles sont bien distinctes par leurs caractères, leurs tendances et leurs productions.

Cependant, malgré les recherches les plus ardues, la geste artistique complète du temps écoulé entre le règne de Charlemagne et celui de Charles V, reste encore enveloppée dans les limbes de l'inconnu. Le génie national, dépouillé des réminiscences anciennes, byzantines surtout, ne se manifeste guère qu'au xvi[e] siècle. Puis, les qualités de la race se dégagent nettement à la Renaissance, pour nous préparer aux fulgurantes lumières de Rubens et de ses émules. Ensuite, cette splendide floraison d'œuvres, sublimes pour la plupart, se fane. Hélas! le xviii[e] siècle, est d'une infécondité navrante. Nul maître ne le domine souverainement. Jusqu'en 1830, c'est à peine si l'on peut dire que l'art flamand végète encore. Mais, il fut réservé à notre siècle de renouer les traditions perdues, de donner le jour à une surabondance de talents.

Quoi qu'il en soit, l'influence première qui domina l'art du moyen âge, fut l'influence chrétienne. L'idéal d'alors était religieux, car le clergé le fomentait. Seuls, les missionnaires et les moines, en effet, se préoccupaient d'engendrer la pensée peinte ou sculptée; et leur prépondérance fut telle qu'on ne rencontre pas de vestiges sérieux d'un art laïque quelconque, antérieurement aux Van Eyck.

D'ailleurs, le but essentiel de l'iconographie primitive n'était-il pas d'élever les âmes, de les mettre en communication avec le ciel, de leur enseigner les divins mystères, de les aider, par l'espoir d'une vie future, à supporter les peines d'ici-bas? Certes, mais chose curieuse à noter, malgré le mysticisme le plus abstrait, les balbutiements philosophiques de nos

ancêtres, leurs simples croyances supraterrestres se résolvaient en d'admirables miniatures, en de délicates décorations, en de merveilleuses sculptures, dont le réalisme n'était pas souvent exclu.

Les saints de l'Irlande, de l'Écosse et de l'Aquitaine qui furent, vers la fin du VIe siècle, les apôtres de nos contrées, y apportèrent les principes de toutes les connaissances humaines que l'on cultivait dans les pieuses congrégations de ces pays. Autour des couvents et des églises, se réunirent plus tard, les germes du commerce et de l'industrie future, et aussi d'embryonnaires écoles d'art.



VIERGE MIRACULEUSE DE LAEKEN (SCULPTURE BRABANÇONNE DU XIIIe SIÈCLE).

Dévotieux, l'art n'était pratiqué que par les clercs ou les affranchis, vivant auprès d'eux. Le mysticisme allié à l'objectivisme qu'on y remarque, dès lors, s'explique aisément : les affranchis matérialisaient ce que les clercs avaient idéalisé. Ils créèrent ainsi une formule artistique; et il est aisé de se convaincre que, dans le Nord, lyléenne, elle procéda de la tradition évangélique et s'édifia sur ses bases placides, pures, ascétiques, combinées avec un naïf et sincère désir d'atteindre le vrai.

Après l'an mil, qui, largement, profita aux ministres des cultes, ceux-ci donnèrent l'exemple d'une vie dissolue et scandaleuse; et l'on peut écrire que s'il y eut, en ce temps, des artistes parmi eux, ils ne furent pas nombreux: le mouvement intellectuel, provoqué par Charlemagne, avait été anéanti. Les seuls artistes d'antan que nous connaissions néanmoins, sont quelques rares prêtres. A la fois orfèvres, sculpteurs, architectes, peintres et savants, ils se nomment : Adélard II, abbé de Saint-Trond, Tutilon, Notker et Jean, le constructeur de l'église Saint-André, à Liége.

Le XIIe siècle, par contre, fut particulièrement fertile en artistes et en œuvres d'art. Il y eut alors une sorte de renaissance. Elle fut favorisée par les relations nouées entre les hommes du Nord et ceux de l'Italie et de l'Orient. De plus, les abbayes avaient prospéré. Le clergé les excita à faire des dépenses de luxe. Naturellement, les arts en profitèrent; et l'on vit naître par enchantement, les édifices religieux, décorés somptueusement de sculptures, en attendant leurs ornementations picturales. Ce XIIe siècle fut même si prodigue de somptuosités que saint Bernard s'écria avec une fureur presque comique : « A quoi bon tous ces monstres en peinture ou en bosse qu'on met dans les cloîtres, à la vue des gens qui pleurent leurs péchés ! »

Mais les objurgations du digne homme n'eurent pas d'écho, ce semble. Quelques bons moines continuèrent davantage leur prosélytisme artial. Pendant tout le cours du XIIIe siècle, l'art chez nous, comme en Italie, n'émana que d'eûx, quoiqu'ils employassent des ouvriers, « submansores », astreints à reproduire des figures hiératiques, des types de convention, tandis que le symbolisme afférent de la religion leur échéait en partage.

Ainsi en fut-il jusqu'aux primes années du xive siècle; l'art s'émancipa alors de la cléricature; des laïcs, Guillaume d'Arschot, « illuminator librorum laïcus », en 1305, Arnould Gaelman, « pictor ymaginum », en 1311, Jean de Wesemael, écrivain de missels « laïcs », en 1312, s'en préoccupèrent. Mais antérieurement déjà, il y eut des architectes ou des sculpteurs laïcs, sans doute affiliés aux compagnies maçonniques : Erlebold, architecte « laïcus », vers 1225, et Jean le Statuaire de Louvain, vers 1250, notamment.

Aux peintres des monastères, cependant, étaient réservés toujours les travaux faciles, soignés et estimés, tels que la composition des manuscrits à miniature, et, de temps à autre, la peinture d'une fresque, d'une châsse ou d'un triptyque.

Les besognes pénibles étaient livrées aux laïcs. Mais bientôt, à cause de l'apathie des moines et de la prospérité des villes, capables ensuite de rémunérer les artistes, les laïcs firent de leurs initiateurs leurs tributaires. Il naquit toute une pléiade de véritables précurseurs des Van Eyck : vers 1385-1386, Jean de Hasselt, peintre de Louis de Male et de Philippe le Hardi, pour lequel il fit un tableau d'autel, destiné aux cordeliers de Gand; vers 1387, Jean de Woluwe qui délinéa un diptyque pour l'oratoire de la duchesse Jeanne, à Bruxelles; vers 1396, Philippe de Brouwere auquel était dû la *Nativité* de l'abbaye Saint-Bavon de Gand; vers 1400, Jean Martins et G. Van Axpoele qui retouchèrent les portraits des comtes, dans la maison échevinale de Gand, aussi.



VIERGE MIRACULEUSE DE HAL (SCULPTURE DU XIIIe SIÈCLE).

Un des principaux centres d'art de l'époque, fut Maestricht. Aux dires de Wolfran Van Eschenbach qui copia le manuscrit du poème de *Perceval,* les artistes de cette ville jouissaient d'une grande réputation. Ils s'adonnaient aux créations mentionnées tantôt, et principalement excellaient dans la décoration murale, dont le plus ancien spécimen : le *Sauveur sur son trône, bénissant la Vierge,* se trouve dans le réfectoire de l'hospice de la Biloque, à Gand.

Dès lors, on commanda d'entières pages historiques aux maîtres; toutes revêtaient néanmoins un caractère religieux; nul ne songeait qu'on pût silhouetter autre chose que la glorification de Dieu et de ses saints; et il fallut l'invention du procédé à l'huile, le génie des Van Eyck pour introduire dans l'art définitivement la représentation des sujets profanes.

Toutefois, les artistes n'avaient pas encore à idéer de grandes conceptions décoratives, car on ne peut regarder comme telles la peinture des écussons, des branchages et des tentures que l'on employa aux fêtes de Louis de Male ou aux entrées des souverains. Mais, ils trouvaient des ressources dans la vente des tableaux de chevalet, si l'on peut verbifier de telle manière, dans la

fabrication des vitraux, la composition des cartons pour tapisseries, la peinture héraldique ou ornementale des meubles et dans celle des miniatures, qui, par leur élégance, engouèrent les riches, à partir de la seconde moitié du XIVe siècle.

En admettant qu'il leur eût pris fantaisie de s'occuper d'autre sorte, les ordonnances les en eussent empêchés. Tout avait été prévu par elles, depuis la rémunération qui était due pour un ouvrage quelconque, jusqu'à la façon dont cet ouvrage devait être exécuté! Et elles sont bien curieuses à parcourir, ces primitives ordonnances!

D'après l'une d'icelles, un peintre ne pouvait « étoffer » des statues ou des tables qui ne fussent de bois sec et poinçonnées; cette besogne n'était pas permise par un temps de gelée. Il devait employer de l'or sans mélange. Et tout ce qu'il « étoffait » : les mains, les visages, etc., devait d'abord subir une préparation particulière, « gedootverwet ».

La durée du travail était déterminée aussi; il était défendu de s'y livrer pendant la nuit.

Il était loisible à tout ouvrier de faire travailler quelqu'un à sa place; mais lui-même ne pouvait, en ce temps, servir autrui.

Et les peines comminées contre les infracteurs aux ordonnances étaient conséquentes : l'amende, la prison ou le bannissement.



GUILLAUME WENEMAERE
(LAME DE CUIVRE GRAVÉE DU XIVe SIÈCLE).

Ce qui prouve mieux encore la situation spéciale faite aux artistes, c'est la façon dont les plus géniaux étaient traités par les souverains et les seigneurs : ils les considéraient comme de simples manants!

Jean Van Eyck fut logé aux frais de Philippe le Bon, à Bruges, chez un bourgeois, Michel Ranary; mais, en 1428, un homme chargé de soigner les arcs et les arbalètes du prince, jouissait de semblable hospitalité aimable!

Comme l'illustre maître, Jean et Nicolas le Voleur, d'infimes manouvriers décorateurs, devinrent peintres et valets de chambre du duc; et ils touchaient cent livres de rémunération par an, soit les mêmes gages que Jean Van Eyck, en qualité de valets! D'ailleurs, ce titre avait été conféré à d'autres gens de métiers, à des horlogers, à des sommeliers; et plus d'un d'entre eux fut favorisé autant que l'initiateur de l'école flamande! Au fait, les peintres, du XVe siècle, étaient mouleurs, ordonnateurs de cérémonies, conducteurs de travaux, organisateurs de cortèges et de processions, entrepreneurs de fêtes publiques, fournisseurs de l'armée, costumiers et acteurs de mystères. A l'occasion, ils livraient des travestissements, des bibloteries, des masques, des étoffes pour bannières. Rien ne les distinguait des vulgaires marchands; et l'on trouvait juste partant, de les traiter selon leur rang social.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

MELCHIOR BROEDERLAM. — L'ANNONCIATION ET LA VISITATION, VOLET DU RETABLE.

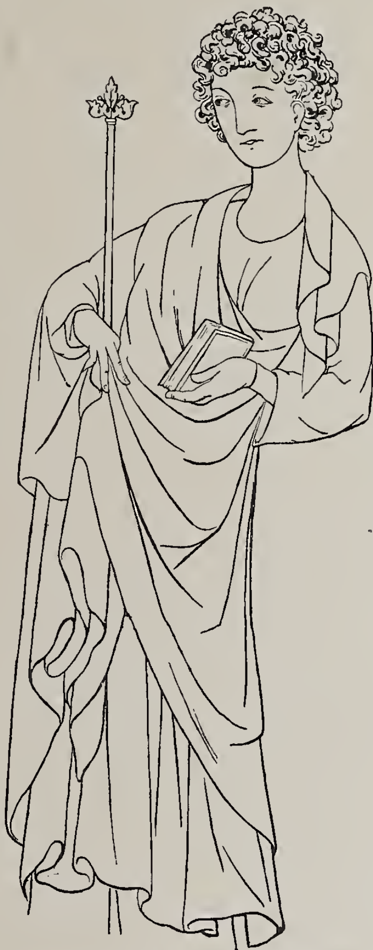
(Musée de Dijon).

Louis de Male, un des premiers, leur accorda sa protection. La gilde des peintres ou de Saint-Luc, à Bruges, fut créée par lui. Grâce à l'opulence et aux richesses qui abondèrent en cette ville, sous son règne, les artistes s'y fixèrent, sûrs de tirer parti de leurs talents.

En 1379, ce prince avait pour peintre attitré Jean de Hasselt, qu'employa plus tard Philippe le Hardi, un souverain magnifique aussi.

Appréciateur de l'art, Philippe le Hardi fit exécuter en Flandre, nombre de tapisseries, de sculptures en or et en argent, et de bijoux finement ciselés, enrichis de perles et de diamants, qu'il distribuait à ses parents, à ses amis, aux princes étrangers, dont il recherchait l'alliance, ou bien à des ennemis qu'il avait intérêt à adoucir.

En 1383, il fonda, à Dijon, le couvent des chartreux, où furent prodigués les trésors de l'orfèvrerie et les œuvres de peinture et de sculpture. Jean Malouel, dont nous ne possédons plus rien, dut peindre les fresques. Melchior Broederlam composa les peintures qui ornaient la châsse du maître autel. Claes Sluter sculpta les tombeaux. D'autres artistes en grand nombre y travaillèrent, également.



ST-LOUIS, A L'ÉGLISE N.-D. A BRUGES (FRESQUE DU XIVe SIÈCLE).

Quel dommage que nous ayons si peu de renseignements biographiques sur eux! Par exemple, que sait-on de Jean Malouel? Si ce n'est qu'il coloria des retables, des harnais de tournoi et plusieurs autres choses de « son mestier », que « son dit seigneur lui fit faire »; qu'il traça le portrait, en 1415, de Philippe le Hardi; et que le duc ne fut pas, à certain moment, satisfait de lui, puisqu'il renvoya en Artois, pour le faire redorer, un retable « à ymaiges et à tabernacles », sculpté par Jacques de la Baerze à Termonde, retable que Jean Malouel avait déjà doré.

Ce semble cependant, que le duc le conserva à son service, malgré qu'il fut mécontent. En effet, le brabançon, Henri Bellechose ne lui succéda qu'après 1415, car en cette année, Jean Malouel peignit le portrait du prince; mais vraiment ces notes sont bien peu importantes!

Heureusement, nous savons davantage sur Melchior Broederlam, quoiqu'on ne soit pas assuré encore de l'orthographe de son nom. S'appelait-il Broederlam, Broederlain ou Brodlain? Qui nous le dira, si on nous l'apprend jamais! En tout cas, il paraît certain qu'il naquit, à Ypres : dans des registres de cette ville, le nom des Broederlam, une famille distinguée du moyen âge, est souvent cité.

Melchior Broederlam œuvra beaucoup pour la commune flamande, alors

à l'apogée de sa gloire. Quelques détails sur les rémunérations qu'on lui donna sont suggestifs.

En l'espace d'une année, du 4 mai 1382 au 3 mai 1383, il toucha soixante-douze livres, quinze sous, trois deniers pour des travaux de sa profession et pour des étoffes de bannières et banderolles que le prince régnant l'avait chargé d'acheter. Au cours de cette année là, Philippe le Hardi, le nomma son valet de chambre, en même temps qu'il lui octroyait le titre de peintre officiel, dignités valant deux cents livres de pension. L'année suivante, on lui remit une somme de quatre-vingt-sept livres et quatre sous de France, parce qu'il avait peint à l'huile les armoiries de Bourgogne sur deux étendards en satin, qu'un sieur de Diquenne devait emporter au « voïage de Frize ». A pareille date, on lui demanda conseil pour l'exécution de divers arrangements au château ducal, le « Zaelhof » d'Ypres; son avis sur la manière de faire peindre et de faire placer, par Jehan de Bouvekerke, six verrières, de dix-sept pieds chacune, et une rosace, destinée à la chapelle de cette résidence princière.



JEHAN DE BRUGES. — LES VINGT-QUATRE VIEILLARDS DE L'APOCALYPSE (TAPISSERIE A ANGERS).

Mais ce rôle de conseiller n'était qu'accessoire de ses fonctions d'artiste. Sa besogne ordinaire était de colorier des banderolles, des girouettes, des franges de plomb qui, sur les édifices publics ou les monuments princiers, dentelaient l'arête des toits.

Aucune pièce n'indique avec certitude, le jour où mourut Melchior Broederlam.

Quant au sculpteur, Claes Sluter, il fut employé, dès l'année 1384, à orner les tombeaux de la Chartreuse de Dijon, sous la direction de Jean de Manneville.

Probablement à la mort de cet artiste, le 29 mars 1390, Claes Sluter lui succéda-t-il dans ses charges d'imagier en titre et de valet de chambre de Philippe le Hardi, car il ne travailla plus seulement aux sépultures, mais également aux chapiteaux de l'abbaye et au château de Germoles, ensuite. Deux aides lui avaient du reste été adjoints : son neveu Claes de Vouzonne et Jacques de la Baerze, l'admirable décorateur termondois.

S'il faut juger du caractère de Claes Sluter par les preuves d'estime qu'il reçut du duc, on peut aisément croire qu'il était délicat, affable et de bonne société. Il vivait d'ailleurs au sein d'une des cours les plus raffinées du siècle; sa sculpture dénote des tendances artistiques d'un charme souverain, au surplus. Aussi n'est-il pas étonnant que Philippe le Hardi le combla de faveurs, en récompense des chefs-d'œuvre qu'il produisit; ces libéralités furent excessives, quand on les compare aux gratifications qu'obtinrent les autres artistes de l'entourage princier.



JEHAN DE BRUGES (TAPISSERIE A ANGERS).

En 1404, il adorna d'un crucifiement le grand cloître, et perçut de ce chef soixante écus.

Le tombeau de Philippe le Hardi lui fut payé trois mille six cent douze livres, en 1404 également ; et Jean Sans-Peur ratifia ce paiement, le 11 juillet de la même année.

Cependant, tous ces avantages ne purent détourner Claes Sluter d'un projet qu'il avait arrêté depuis longtemps, celui d'entrer en religion, dans cette Chartreuse que son génie avait sublimée pour le cours d'innombrables siècles. Le mysticisme l'emporta chez lui sur l'amour de l'art. Peut-être aussi le mauvais état de sa santé, très ébranlée par le travail, le poussa-t-il à songer au salut de son âme. Quoi qu'il en soit, le chapitre des chartreux lui concéda, sa vie durant, à lui moine, par faveur exceptionnelle, « en raison de ses agréables services, la chambre ensemble le cellier dessoubs ». Combien de temps Claux Sluter de Orlandes — tel le qualifie l'acte du chapitre — vécut-il dans la retraite monacale? On ne le sait au juste; toujours est-il qu'il mourut jeune encore.



JEHAN DE BRUGES.
CHARLES V RECEVANT L'HOMMAGE D'UN MANUSCRIT
(MINIATURE A LA HAYE).

Apparemment, fut-ce de Bourgogne que le perfectionnement artistique pénétra dans nos provinces. Cette possession ducale avait été tributaire antérieurement de Florence, en ce qui concerne l'art, à cause de ses relations politiques. Et ainsi arriva renouvelé, dans le Nord, le dogmatisme chrétien peint et sculpté.

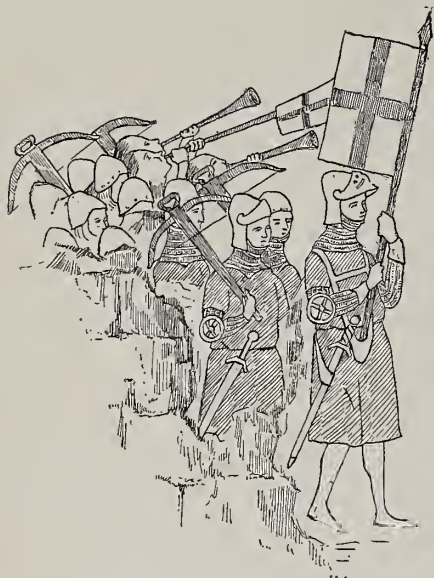
La tendance naturaliste de nos populations fut étançonnée par le naturalisme qui le caractérisait. Pourquoi donc? Parce que le pape, Clément V, avait amené Giotto à Avignon, en 1305; parce que sa méthode, renforçant celle de Cimabuë, fut propagée avec ardeur par Charles V, de France; parce qu'elle fut acceptée, dès le milieu du XIVe siècle, par Jehan Coste, Jacques le Peintre, Jehan de Beaunes, Arnout Picornet, Colart de Laon; et parce que, en fin de compte, tous ces artistes furent les initiateurs des précurseurs immédiats des Van Eyck.

Melchior Broederlam et Claes Sluter, des premiers, donnèrent un corps à la formule esthétique nouvelle, née d'une alliance intime, entre le système commun à Giotto et à Cimabuë et les aspirations naturalistes des flamands.

Dans leurs œuvres se remarque parfaitement l'idéalisme religieux; c'est même le fond de ces œuvres. Mais, à cet idéalisme, est ajouté désormais pour le régénérer, un autre criterium d'inspiration : l'étude sincère de l'objectivité, en dehors de toute convention.

Soit, cloué au gibet le Fils de l'Homme aura sans cesse la tête entourée d'un nimbe; nul doute, affalées au pied de la croix, la Vierge et les saintes

femmes conserveront invariablement les attributs de la sainteté; indubitablement, les ciels et les paysages des compositions religieuses seront émaillés de formes hiératiques, mais, secondaires, elles corroboreront le sujet sans l'éclipser. Et, immanente, au fond de tous les drames sacrés, qu'ils représentent la vie ou la mort, la joie ou la tristesse, le calme ou la violence, l'espoir ou la désespérance, l'éternelle humanité enfin! vous rencontrerez la nature avant tout, dans ses expressions psychiques les plus rares.



LA CONFRÉRIE DES ARBALÉTRIERS DE ST-GEORGES A L'ANCIENNE CHAPELLE LEUGEMETTE, A GAND (FRESQUE DU XIVe SIÈCLE).

On dirait que, du jour au lendemain, l'intuition de l'âme œcuménique fut révélée. Aucune de ses subtilités n'échappa plus à nos artistes gothiques. Entre leurs conceptions et celles des De Hase, des Lamsin, des Allard, des Boene, des Cavael, des Claus, des Van Cleef, des Endout, des Leye, des Van Lint, des Van der Most, des De la Zaide et de tant d'autres congruents enlumineurs du XIIe, du XIIIe et du XIVe siècle, il y a des mondes de différence. Toute large, la voie est ouverte au réalisme. De divins interprètes l'explorent avec un bonheur inattendu. C'est à peine si quelques-uns s'égarent en route; et rien ne rebute leurs scrutations. D'un pinceau expert et sûr, ils notent toutes les manifestations naturelles, à pareille enseigne que l'esprit s'abîme, confondu en admiration, devant l'éclosion des beautés capitales, inconnues jusqu'alors. Elles scintillent, brillent, éblouissent, charment, séduisent, subjuguent, surélèvent l'intellectualité, essorent le cœur, enseignent le divin, dévoilent le mystère, stigmatisent le vice, laudatifient la vertu, dédamnent de la matérialité veule, en somme! Et l'on ne sait ce qu'il faut bénir le plus, de Dieu qui créa le monde ou des merveilleux maîtres qui décélèrent ses splendeurs!



JEHAN DE BRUGES.
L'AGNEAU COMME ÉGORGÉ
(TAPISSERIE A ANGERS).



Le tableau de Jean Van Eyck, dont nous donnons ci-contre la reproduction, ainsi que quelques autres tableaux reproduits dans ce volume, sont en très mauvais état de conservation et exposés, parfois, dans une lumière absolument défavorable pour la photographie.

Dans ces conditions, il nous a été matériellement impossible d'obtenir une gravure plus nette de ces tableaux, et nous avons préféré soumettre à nos lecteurs des épreuves tirées sur des clichés sans retouches et rigoureusement exacts, au lieu de chercher à donner plus d'éclat à nos gravures en maquillant les clichés photogravés. Ce procédé eût, du reste, été contraire à nos sentiments d'esthétique et eût enlevé toute valeur documentaire à nos reproductions.



WYLANDS SC

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN VAN EYCK. — LA VIERGE GLORIEUSE.

(Musée de Bruges).



HUBERT VAN EYCK. — FRAGMENT DU TRIOMPHE DE L'ÉGLISE SUR LA SYNAGOGUE (MUSÉE DE MADRID).

LES VAN EYCK

(HUBERT, JEAN ET MARGUERITE)

Sans doute une autorité morale, l'Église, domina le moyen âge. Elle tâcha toujours de refréner, avec des alternatives de succès et d'insuccès, la barbarie des peuples non encore policés. Que voulait-elle donc? Epurer les mœurs et les coutumes, propager les principes religieux. Et, pendant des siècles, on vit ce spectacle émouvant d'une lutte constante entre le bien et le mal. L'esprit du bien d'une part, était représenté par des vieillards; l'esprit du mal de l'autre, par des hommes sanguinaires. La papauté s'appuyait sur l'idée reçue que sa force émanait de Dieu ; les empereurs et les rois, eux, s'aidaient de la féodalité et de ses hommes d'armes.

On était, en effet, à l'apogée des luttes titanesques, qui eurent pour théâtre l'Europe entière. Du nord au midi, de l'occident à l'orient où ne luttait-on pas? Ivres de carnage, les hommes se ruaient les uns contre les autres. Les guerres fratricides décimaient l'humanité. Et pourquoi cela? Pour satisfaire des caprices princiers. Pour vider des querelles séculaires. Pour assurer le triomphe, non pas de la justice; — c'eût été beau, admirable, sublime peut-être; — mais pour imposer des volontés mesquines, petites et ridicules; mesquines, petites et ridicules comme les hommes d'où elles procédaient! Qu'importait d'ailleurs la justice? La connaissait-on? N'était-elle pas obscurée par la passion? Ne suffisait-il pas qu'un tyranneau voulût du sang pour que le sang coulât? Et dès qu'un hobereau avait rêvé d'orgies sanglantes, dès qu'il avait aspiré à humilier un ennemi, l'aurore des rouges massacres brillait, éclairée sinistrement par des milliers d'incendies qu'on éteignait dans le sang encore. Car l'abîme invoquait l'abîme. La défaite criait

vengeance. On se précipitait, armée contre armée, homme contre homme, empire contre empire, prince contre prince; et la victoire n'était pas du côté de la valeur. Elle échéait au plus barbare. Elle favorisait celui : baron, comte, duc, prince, roi ou empereur, qui, plus inhumain que ses rivaux, sans souci des droits imprescriptibles, était plus homicide!

L'aube faisait scintiller les larmes des femmes et des enfants. Le midi éclairait la navrance des mâles. Le soir cachait les turpitudes des bourreaux. Mais les larmes ne séchaient jamais. Les navrances perduraient. Les turpitudes ressuscitaient. N'y avait-il donc ni trêve, ni merci? Toute source de charité était-elle tarie aux feux des bûchers, allumés pour le supplice des martyrs, et aux incendies, provoqués par le sac des villes? Fallait-il que tout espoir fût banni du cœur humain? Plus rien ne pouvait-il enrayer cette folie dévastatrice qui, de cité à cité, de royaume à royaume, d'empire à empire, se communiquait par la contagion inéluctable d'exemples effrayants? Les malheureuses victimes des criminels couronnés se le demandaient; et, alors suppliantes, leurs mains se tendaient vers la Ville Éternelle, où, parfois, régnait aussi un bourreau assoiffé de sang, affamé de carnage, mais plus souvent un vieillard dépourvu d'armées, fort néanmoins d'une force surhumaine : la puissance de la foi! La Justice Divine par lui, alors, régénerait la terre; et les barons, les comtes, les ducs, les princes, les rois ou les empereurs allaient à Canossa, nonobstant leurs hommes d'armes! La paix momentanément renaissait. Les blessures se cicatrisaient. Les courages reprenaient. Le travail recommençait; et une ère nouvelle, hélas! vite disparue, comme l'aérolithe tourbillonnant à travers l'espace, pour s'anéantir ensuite dans l'abîme, passait. Mais la puissance de la foi avait opéré un miracle et assimilé à l'humanité perverse, quelque irradiance salutaire de la croix!



JEAN VAN EYCK. — PORTRAIT DE SA FEMME (MUSÉE DE BRUGES).

Certes, il fallait qu'une vigueur intime et irréfragable existât dans cette institution théocratique : la papauté souvent assaillie, souvent contrainte de plier, jamais détruite, jamais éclipsée. Et est-ce trop témérairiser son jugement que de dire qu'elle fut grandiose, l'Église? Elle gironna, pendant tout le temps du moyen âge la chrétienté. Elle empêcha la destruction totale des vestiges légués par les civilisations antiques. Car, si les merveilles anciennes, d'avant l'époque moderne, furent sauvées des dévastations iconoclastes, si, plus tard, l'esprit se développa, ce fut grâce à elle, encore. Sa domination s'étendit, universellement. Elle eut souci du bien-être matériel autant que du bien-être moral, des aspirations temporelles autant que des

aspirations spirituelles des nations; aussi l'art du moyen âge se ressentit-il de la prépondérance, malheureusement trop peu constante, du pouvoir religieux sur le pouvoir civil; prépondérance qu'il fut donné aux premières révoltes des hérésiaques, aux tourmentes religieuses, suscitées par les Wicleff, les Jean Huss, les Calvin, et les Luther d'anéantir à jamais.

Dès le XIVe siècle, toutefois, on remarque, dans les arts plastiques — même dans l'architecture — en gésine, ce mouvement protestant de l'Europe, ce carbonarisme politique, qui occupait toutes les âmes, embrasait tous les esprits, et qui a eu pour propagateurs les hommes illustres : Pétrarque, Machiavel, le Dante; et la découverte de la peinture à l'huile fut, pour lui, un précieux appoint.


JEAN VAN EYCK. — ADAM (MUSÉE DE BRUXELLES).


JEAN VAN EYCK. — ÈVE (MUSÉE DE BRUXELLES).

Antérieurement, la peinture n'avait pour but que l'élévation mystique des âmes; car elles étaient vraiment rares, les œuvres qui délinéaient d'autres sentiments que les sentiments religieux. Mais, avec les Van Eyck, furent introduites, dans l'art plastique, des figures réalistes, vivant dans des perspectives logiques, où se joue la magie de la couleur vraie.

Pour qui scrute l'histoire artiale, cette intrusion naturaliste s'explique.

En 1410, Jean Van Eyck, alors âgé de trente ans, découvrait le procédé de la peinture à l'huile; il l'avait cherché à cause des inconvénients que présentaient les autres procédés; et son innovation permit une imitation plus servile de la nature, par conséquent une réalisation plus juste de l'objectivité. Au fait, cette invention picturale fut, si pas l'unique cause, du moins une des causes principales, qui engendrèrent le naturalisme des flamands gothiques. Puis, si la chimie avait rendu un service congruent à Van Eyck, ses connaissances géométriques lui en rendirent un second : la faculté d'imposer une science nouvelle : la perspective. Or, qu'est ce qui différencie son œuvre immanente des peintures idéalistes plus primitives, si ce n'est l'harmonie pompeuse de la coloration et l'entente parfaite de la perspective?

A vrai dire, on peut avancer que, d'emblée, Hubert, Jean et Marguerite Van Eyck ont atteint la perfection dans le rendu de leurs conceptions artistiques. Vous souvient-il de ces merveilles : l'*Agneau mystique,* la *Vierge glorieuse,* le *Triomphe de la loi nouvelle,* la *Sainte Trinité,* le *Jugement dernier,* la *Naissance du Christ,* l'*Annonciation* et de cent autres tableaux et portraits sublimes, rivalisant de délicatesse, de charme et de sincérité? Rien n'est plus décent; et, certes, la famille Van Eyck fut géniale!

Ce n'est pas de Bruges, comme d'aucuns l'ont prétendu, qu'elle était originaire, mais de Maeseyck, petite ville du pays de Liége, car Maeseyck veut dire : Eyck sur Meuse; or, selon l'usage de l'époque, elle prit probablement le nom de son lieu d'origine; en tout cas, c'est le seul qui soit parvenu jusqu'à nous.

Vers 1366, Hubert Van Eyck se sera sans doute éloigné, à un âge peu avancé, de sa patrie pour étudier sous certains maitres la technique



JEAN VAN EYCK. — SAINTE BARBE, FRAGMENT (MUSÉE DE BRUGES).

de l'art. On ignore quels ils furent; d'ailleurs la biographie du peintre est obscurcie par des légendes résultées d'une pénurie de détails. La seule chose que l'on sache pertinemment, c'est qu'il entreprit d'exécuter le célèbre tableau : l'*Agneau mystique* que Judocus Wijdts, seigneur de Pamele, lui commanda pour l'ornementation de la chapelle où reposaient les restes de sa famille, dans l'église Saint-Bavon, à Gand.

Il eut vraiment l'idée de ce vaste polyptyque, dont une partie fut peinte par lui avec l'aide de son frère; mais la mort vint, en 1426, interrompre la geste de sa génialité; de telle sorte qu'il légua à Jean le soin de le parfaire; et ses cendres, de même que celles de Marguerite Van Eyck, qui expira peu après, furent déposées dans le tombeau des Wijdts.

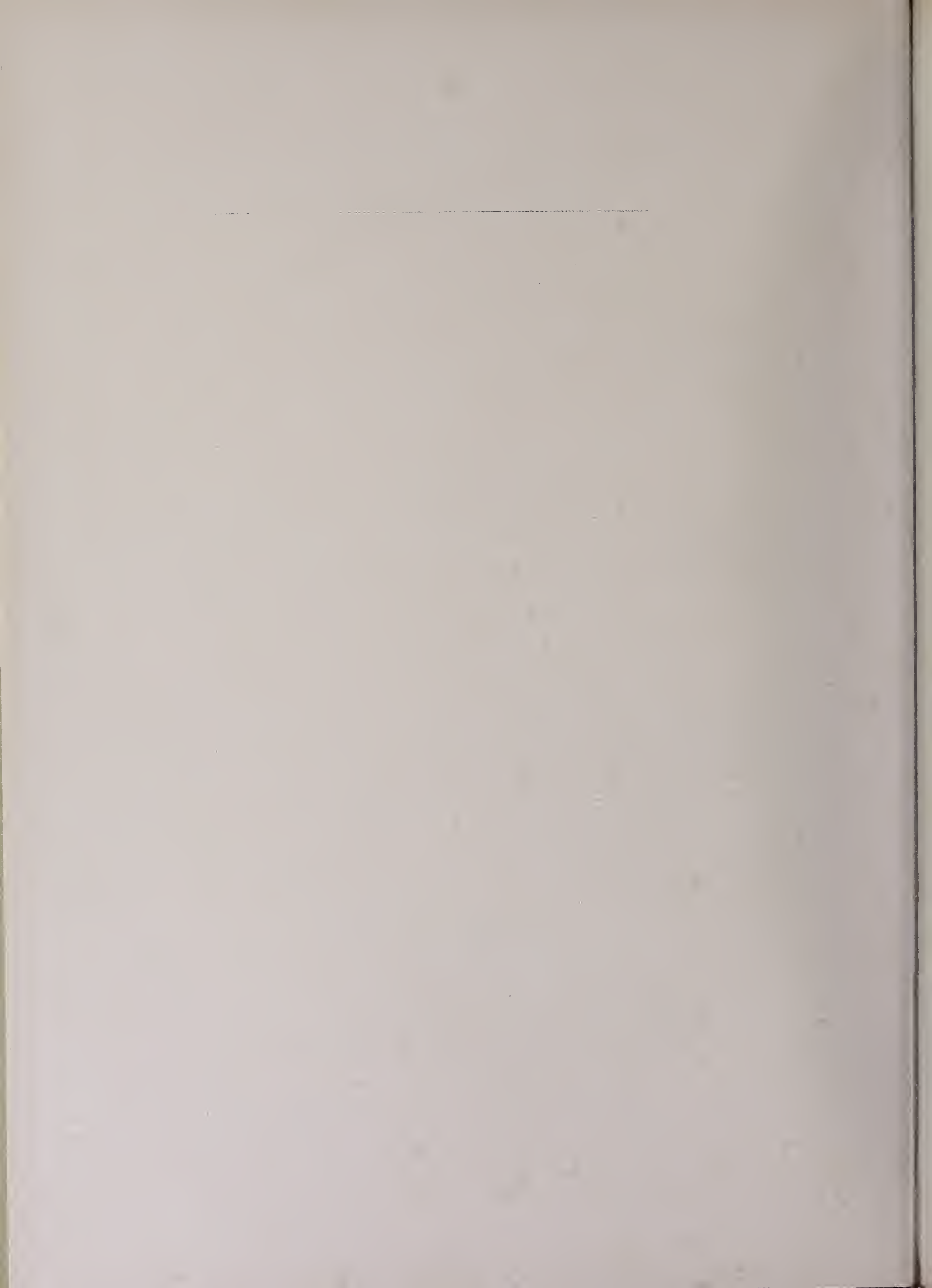


WYLANDS SC.

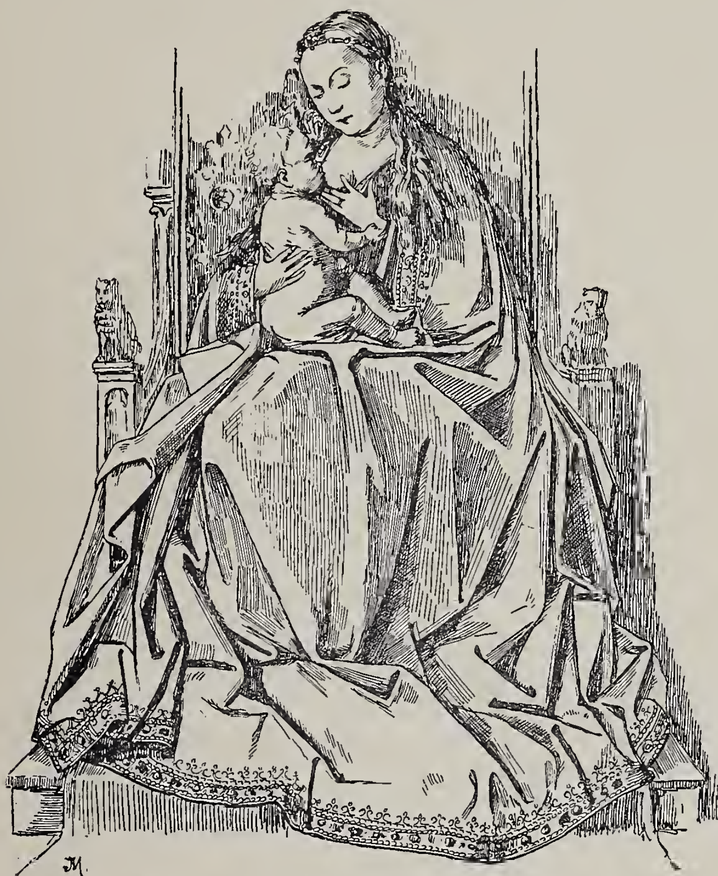
ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

HUBERT ET JEAN VAN EYCK. — L'AGNEAU MYSTIQUE, PANNEAU CENTRAL DU POLYPTYQUE.

(Eglise Saint-Bavon à Gand).



Les détails que l'on possède sur la carrière de Jean Van Eyck sont beaucoup plus nombreux; cependant, on ignore au juste la date de sa naissance; elle est fixée par conjecture, en variant de 1382 à 1395. Quoi qu'il en soit, Hubert l'initia aux secrets de l'art. Jean de Bavière, comte de Hollande, tandis qu'il résidait à La Haye, le nomma son peintre et son valet de chambre; et l'inventeur de la peinture à l'huile resta à son service du mois d'octobre, 1422 au mois de septembre, 1424.



JEAN VAN EYCK. — LA VIERGE (INSTITUT STAEDEL DE FRANCFORT S/M).

Après les décès de son frère Hubert et de sa sœur Marguerite, Jean s'établit dans « la triomphante cité de Bruges », et parvint à captiver l'estime du duc Philippe le Bon, qui en fit un de ses conseillers, place donnant droit annuellement, à une rémunération de cent livres, monnaie des Flandres. Le duc s'inquiéta aussi, paraît-il, de son logement; il lui assigna pour résidence la maison de Michel Ranary, et paya, lui-même, deux années de loyer.

C'est à Bruges que fut continuée la peinture de l'*Agneau mystique;* mais ce travail fut interrompu de rechef, en 1428. L'artiste reçut mission, à cette date, d'aller peindre en Portugal, le portrait d'Élisabeth que le souverain désirait épouser; et la sublime composition ne fut terminée qu'en 1432.

Une sublime composition, encore du maître, est la *Vierge glorieuse,* conservée, à Bruges.

La *Vierge glorieuse* se trouve placée au centre du tableau, assise sur un trône que surmonte un dais, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux; à droite, saint Georges, armé de pied en cap; à gauche, saint Donatien; devant le trône, agenouillé, le chanoine, Georges de Pala, donateur du tableau, un livre de prière entre les mains.

Une inscription latine narre son histoire : « Ce tableau fut demandé par Georges de Pala, chanoine de cette église, au peintre Jean Van Eyck, dit-elle; et cette œuvre commandée, en l'an 1434, a été achevée, en l'an 1436 », ajoute-t-elle.



JEAN VAN EYCK. — UN DONATEUR (FRAGMENT D'UN TABLEAU DU MUSÉE DU LOUVRE).

Dans le principe, la *Vierge glorieuse* appartenait à l'église Saint-Donat. Ce renseignement résulte de la notule que nous venons de traduire. Car, Georges de Pala était chanoine de la cathédrale. Or, en ces termes propres Van Eyck qualifie-t-il le donateur.

Ce détail d'ailleurs serait d'assez minime importance, s'il n'élucidait certaine phase de la biologie — qu'on nous passe le mot! — de cette composition.

Durant la Révolution française de 1793, les républicains s'accaparèrent de toutes les œuvres d'art qui se trouvaient dans les pays conquis, pour les transporter à Paris; la *Vierge glorieuse* subit semblable sort : elle fut enlevée du maître-autel de l'église Saint-Donat, et ne devait plus hélas! y être replacée.

Un agent de la République survint, à Bruges, le 15 août, 1794. Il fit convoyer, à Paris, la page magistrale. La *Vierge et l'Enfant Jésus* de Michel Ange, que l'on voit actuellement en l'église Notre-Dame, fut emportée de même. Puis, le barbare ordonna d'incendier la basilique, édifiée sur la place du Bourg, en face de l'hôtel de ville.

On raconte que le vandale voulut aussi emporter la *Châsse de sainte Ursule,* peinte par Memling, et le *Portrait de la femme de Jean Van Eyck* ornant, alors, la chapelle de Saint-Luc ou des peintres, et qu'il fut détourné de son projet de façon assez bizarre.

Il se présenta d'abord, à l'hôpital Saint-Jean, où se conservait et où se conserve toujours le joyau de Memling.

A ses injonctions brutales, la supérieure de la communauté déclara bravement « qu'elle n'avait jamais ouï parler d'une châsse »! Ce qui était vrai, c'est que la religieuse ignorait ou feignait d'ignorer que le mot « châsse » signifie, bel et bien, en flamand : « rijve », dénomination, qu'en langage du pays, on donne à l'œuvre d'un des plus délicats successeurs de Jean Van Eyck!

Chez les peintres, qu'il tentait de frustrer du portrait peint par Jean Van Eyck, celui de son épouse, il ne fut guère mieux reçu. En effet, le doyen de la corporation jura que tous les biens de la gilde étaient engagés, qu'ils répondaient des dettes de la confrérie; et il s'en alla, emportant le tableau, laissant le républicain se débrouiller tout seul!...

Jean Van Eyck a passé à Bruges, les dix dernières années de sa vie, après avoir accompli, pour Philippe le Bon, plusieurs missions à l'étranger, et y mourut en 1440 — d'autres disent, en 1445. — Ce fut, en tout cas, vers cette époque, très probablement, au mois de juillet. Car, jusqu'au XVIII[e] siècle, on célébrait annuellement, en l'église Saint-Donat, ainsi que le prouvent les actes du chapitre, un service funèbre pour le repos de son âme, service qui coûtait 0-3-4 livres de gros; et le maître était enterré dans cet édifice.



JEAN VAN EYCK. — UN DONATEUR (FRAGMENT D'UN TABLEAU DE LA COLLECTION ROTHSCHILD).

Une inscription indiquait son tombeau, mais elle fut détruite lors des guerres iconoclastes, qui anéantirent tant d'objets dignes d'être respectés. On tenta un jour de la rétablir.

Vers le milieu du siècle dernier, les président et assesseurs de l'académie de peinture, sculpture et dessin, résolurent de replacer une nouvelle épitaphe sur la sépulture profanée. Une autorisation fut même octroyée par le collège des chanoines à cet effet. Mais la société n'eut pas les fonds nécessaires pour suffire à la dépense. Elle se contenta de faire mettre une planche à la place, planche sur laquelle était peinte une inscription funéraire, en vers, dus à un capucin, Fidèle Van Cortrijck. Cependant, les meilleures intentions sont vite oubliées! La planche disparut, à son tour; et les cendres de Jean Van Eyck furent dispersées par le vent, lors du déblaiement des ruines, après l'incendie de la cathédrale brugeoise par les sans-culottes.

Son œuvre clame toujours son génie.

De toutes les productions artiales dont la Flandre s'enorgueillit, celles des immortels Van Eyck sont les plus pompeuses. Quels artistes anciens ou modernes les égalèrent jamais? Au cours des siècles, quels furent les hommes assez supérieurement doués pour les plonger dans une ombre relative, par le rendu de leurs pensées? D'aucuns ont vécu les mêmes sentiments. Certains ont conçu d'identiques idées. Nul n'a eu une conscience de la couleur aussi éclatante.

Et c'est une pénible certitude que celle de l'impossibilité où nous sommes réduits de peindre telles visions magiques! Oh! les visions splendides des Van Eyck! Ni les spectacles les plus grandioses de la nature, ni les rêves les plus audacieux n'en profilent l'image dans le cerveau de qui n'a religieusement été en extases longues devant la *Vierge glorieuse,* le *Christ bénissant le monde,* la *Vierge portant le Christ dans ses bras,* le *Saint Jérôme,* l'*Adoration des Mages,* la *Vierge adorée par le chancelier de Bourgogne,* la *Vierge sous un dais,* le *Mariage d'Arnolphini,* la *Vierge debout, dans une église romaine,* l'*Annonciation,* le *Jugement dernier,* le *Triomphe de la loi nouvelle,* l'*Agneau mystique,* les *Juges équitables* et les autres chefs-d'œuvre nés, soit de la collaboration, et d'Hubert et de Jean Van Eyck, soit du seul pinceau de Jean!

Un sentiment de réalité suave s'en dégage, en une douce eurythmie, qui paraît inspirée d'un tableau exécuté par les anges, aux pieds du Très Haut,

entouré des bienheureux et des bienheureuses du paradis, dans un pays de songe où l'air serait de parfums capiteux, le paysage de pierres précieuses : opales, topazes, rubis, améthystes, et les élus d'une nature matérielle, certes, mais comme étherisée, par la présence de l'immuable céleste incarné.

La vision des premiers gothiques flamands, d'ailleurs fut pareille. Ils inhalaient le suprasensible, en contemplant l'objectivité périssable. Ils communiaient de l'Éternel sous les espèces visibles. Ils s'incarnaient dans le tout cosmique, entrevu dans le microcosme; et c'est ce qui caractérise leur compréhension de l'art.



MARGUERITE VAN EYCK. — SAINTE CATHERINE ET SAINTE AGNÈS (MINIATURE).

Vivant à une époque de mysticisme, ils étaient mystiques. Mais leur anagogie — l'élévation de leur âme vers l'Etre Suprême — ne fut pas exclusivement sentimentale. Reflétée par l'opulence d'une ère, par le faste princier, la Toute Puissance leur semblait un grandissement et de l'opulence et du faste. Ils ne concevaient pas Jéhovah esprit pur; — Fra Angelico le connut tel. Le Dieu des Van Eyck était un Dieu bon, juste, équitable, cependant créateur des richesses, dont les hommes jouissaient. Ces richesses, ils les ont profusionnées dans leurs œuvres qui exaltent la gloire du ciel, magnifiée dans l'au-delà, par les chœurs des anges et des saints; des anges et des saints revêtus de la forme humaine multipliée, exaltée, solennisée, encastrée dans des trésors, des amoncellements de joyaux, de velours et de soies !



HUBERT VAN EYCK. — FRAGMENT (MUSÉE DE MADRID).



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

HUGO VAN DER GOES. — L'ADORATION DES BERGERS, PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE.

(Musée de l'hôpital Santa-Maria Nuova, à Florence).



ROGIER VAN DER WEYDEN. — L'ÉVANOUISSEMENT DE LA VIERGE, DANS LA DESCENTE DE CROIX, FRAGMENT (SALLE DU CHAPITRE DE L'ESCURIAL).

VAN DER GOES
ET LES
VAN DER WEYDEN

Dans les familles des peintres primitifs, les chefs enseignaient les principes de l'art à leurs proches; souvent il arrivait que des disciples étaient initiés aussi à ces secrets; ainsi en fut-il chez les Van Eyck : ils eurent un élève, Pierre Christophoren. Des premiers, il connut la manière de pratiquer la peinture à l'huile. Il n'avait toutefois pas, tant s'en faut, un mérite transcendant. Peut-être est-ce à cause de ses aptitudes moyennes, voire infimes, que le bonheur d'utiliser ce procédé lui échut. Quoi qu'il en soit, il lui fut révélé ainsi qu'à d'autres imagiers, notamment à Antonnello de Messine; et dès lors, à la fin de la carrière de Jean Van Eyck, les talents naquirent de toute part et révolutionnèrent complètement les anciennes méthodes.

Parmi les continuateurs immédiats des Van Eyck, il faut ranger : Hugo Van der Goes, Rogier, Pierre et Goswin Van der Weyden.

Hugo Van der Goes appartenait vraisemblablement à une famille d'artistes, famille d'origine noble : la preuve de sa noblesse se trouve dans un acte authentique de l'année 1268; et la certitude qu'il y eût des Van der Goes artistes résulte de ce fait que d'autres peintres de ce nom vécurent, en Flandre et en Hollande, aux XIVe, XVe et XVIIIe siècles.

Tour à tour, Bruges, Gand et Anvers revendiquèrent l'honneur de l'avoir vu naître; mais il est indubitable que c'est à Gand qu'il vit le jour, vers 1435.

Ses dispositions picturales s'appliquèrent d'abord à la décoration. Il fut au nombre de ceux qui rehaussèrent, par l'éclat de peintures décoratives, les fêtes qui réjouirent Gand, à l'époque où Charles le Téméraire succéda aux comtes de Flandre. Mais son esprit, de tournure aristocratique, n'était pas apte

à des besognes aussi subalternes. Hugo Van der Goes rêvait des conceptions plus audacieuses. Il ambitionnait d'atteindre un idéal plus élevé. Tout le sollicitait en ce sens, son nom, son intelligence, ses qualités et ses défauts.

Sa vie fut romanesque. Écoutez plutôt cette simple histoire :

En ce temps là — au temps de la jeunesse d'Hugo — vivait, à Gand, un noble homme, Jacques Weytens, seigneur fort riche, d'esprit étroit, assoté de son blason, dur et orgueilleux, féroce dans son orgueil, jusqu'à tuer moralement les siens, sans remords.

Il avait une fille, Élisabeth.


ROGIER VAN DER WEYDEN. — L'ANGE GABRIEL (PINACOTHÈQUE DE MUNICH).

Or donc, Jacques Weytens prétendait protéger les arts. Une cour de peintres l'entourait sans cesse. Au nombre de ceux-ci, était Hugo Van der Goes.

Mais, si l'artiste paya par un chef-d'œuvre, hélas! perdu : la *Rencontre d'Abigaïl et de David,* l'hospitalité du mécène, son esprit raffiné avait donné à cette peinture une signification autre : elle constituait une déclaration d'amour qu'Elisabeth Weytens comprit aisément !

Qu'était-ce que les supplications émouvantes d'Abigaïl implorant David? Ses propres implorations adressées au père de son amie. Et cette façon délicate de dire à une femme son espoir, autant que la vue du chef-d'œuvre, dont le sens ne lui échappait point, fiança Elisabeth à celui qui, déjà, avait surpris, depuis longtemps, son cœur.

Cependant, cette palingénésie opérée par le plus puissant des moteurs qui soit ancré dans l'âme humaine : l'amour; cette palingénésie qui, d'une jeune fille, avait fait une femme prête à tous les sacrifices et à tous les devoirs, loin d'attendrir Jacques Weytens, au contraire le transforma en bourreau. Il chassa le peintre sous prétexte qu'il était homme de métier malgré sa naissance, indigne partant d'épouser une jouvencelle de caste élevée; mais cet arrêt barbare ne put désunir ce que le sort avait uni.

Elisabeth Weytens voulut ensuite mourir d'une mort lente, cruelle, précédée d'une agonie journalière, dans un cloitre. Et conçoit-on les tortures de cette pucelle qui, volontairement, prit le voile au monastère des Dames Blanches, dit de « Jericho ou Porta Cœli », à Bruxelles, pour pleurer dans le silence, sa vie durant, un amour malheureux, à moins d'avoir beaucoup souffert d'aimer?...

La plus précieuse de ses reliques est un volume de la Bibliothèque de Belgique, un volume calligraphié que, dans la solitude opprimante d'une cellule, la religieuse écrivit afin de se souvenir davantage, afin de pratiquer le seul art permis qui la rapprochât mentalement de l'adoré...

Dans l'entre-temps, Hugo Van der Goes moissonnait de brillants succès. Il frayait avec les grands et avec l'archiduc Maximilien. Pourtant, leur

morgue insolente l'étouffait et l'empêchait de se livrer à ses quérimonies. Lui aussi, le couvent l'attira. A Rouge-Cloître, dans la forêt de Soignes, aux portes de Bruxelles, ne serait-il pas plus près de son amie désolée? Sans doute; et le peintre y fit son noviciat, se drapant, comme en un suaire, dans la robe noire et blanche des moines augustins...

Ainsi se confina-t-il dans la solitude, travaillant sans relâche, uniquement préoccupé de ses amertunes toujours ressuscitées, jamais complètement défuntes. Peut-être serait-il mort tranquillement, rongé par sa secrète tristesse; mais, ce bonheur ne lui fut pas réservé. La plaie dont son cœur saignait fut brusquement envenimée. Au cours d'un voyage qu'il fit, à Cologne, avec son frère, Nicolas, et un moine nommé Pierre, aumônier du couvent où s'était réfugiée Elisabeth Weytens, ce prêtre ignorant révéla au peintre-martyr, soit les navrances, soit la mort de sa douce fiancée — on ne sait au juste; — et le pauvre Hugo subitement fut atteint d'une frénésie... Si au moins sa folie avait été complète! Mais non, par intermittences encore, il dut se souvenir... Enfin, il décéda, terrassé par une recrudescence du mal, en 1482, sans que nul se doutât du drame moral qui avait anéanti sa pensée...


ROGIER VAN DER WEYDEN. — FEMME EN PLEURS, DANS LA DESCENTE DE CROIX (SALLE DU CHAPITRE, A L'ESCURIAL).

Avant son entrée au monastère de Rouge-Cloître, de 1465 à 1475, Hugo Van der Goes habitait Gand. Il fut d'abord juré, puis doyen de la corporation des peintres.

Comme la plupart de ses confrères, il voyagea principalement en Italie. La puissante famille florentine des Portinari le prit sous sa protection, même à tel point qu'un de ses membres, Tommaso Portinari, agent de la famille de Medicis, à Bruges, lui commanda : l'*Adoration des bergers,* une page merveilleuse qui se trouve conservée, à l'hôpital Santa-Maria-Nuova de Florence.

Son œuvre fut considérable. A part l'*Adoration des bergers,* il exécuta un grand nombre de tableaux et de décorations artistiques. On prétend posséder des compositions du maître à Munich, Paris, Berlin et dans les palais Uffizi et Puccini, à Florence et Pistoie; mais la plupart de ces attributions sont fausses, et toutes ses peintures qui restèrent en Belgique ont disparu aussi.

Les Van der Weyden furent ses contemporains. L'un d'eux, Rogier, est non moins illustre que lui; mais il n'est peut-être pas d'artiste sur le compte duquel on ait été induit davantage en erreur. La chose se conçoit lorsqu'on sait qu'il fut dénommé indifféremment, pendant longtemps, Rogier de Bruges, de le Pasture et Van der Weyden. Néanmoins, comment cette pluralité de dénominations s'explique-t-elle? Facilement, lorsqu'on sait qu'il vécut à Bruges, auprès de Jean Van Eyck, pour y faire son éducation technique, et qu'on désignait souvent un artiste par son prénom avec la déter-

mination du lieu où il habitait; — de là, l'appellation : Rogier de Bruges; — et qu'on sait encore que de le Pasture, — autre qualification donnée à l'artiste, — est la traduction, en vieux français, du flamand : Van der Weyden.

Il commença à peindre assez tard et ne fut inscrit à la confrérie de Saint-Luc, à Tournai, d'où il était originaire, qu'en 1427, après son mariage. Il passa cinq ans, à l'atelier de Robert Campin ou Campain, qui vivait en cette cité, au commencement du xve siècle, et y fonda la corporation des



ROGIER VAN DER WEYDEN. — LA MISE AU TOMBEAU (MUSÉE DES OFFICES, A FLORENCE).

peintres, en 1426. Il ne devint maître dans cette gilde qu'en 1432. Peu après, il se fixa à Bruxelles, et les magistrats le nommèrent peintre ou « pourtraiteur de la ville », vers 1435, fonction qu'il remplit jusqu'à sa mort, survenue en juin, 1464. Sa sépulture ainsi que celle de sa femme, Elisabeth Goffaerts, furent découvertes en l'église Sainte-Gudule. On sait encore que le « pourtraiteur de Bruxelles » voyagea en Italie, et séjourna, à Rome, en 1450, après avoir étudié chez Jean Van Eyck, quoique son style n'ait aucun rapport avec la manière de l'initiateur de l'école flamande.

La plus fameuse de ses productions ornait, à Bruxelles, la « Chambre d'or », maintenant appelée « Salle gothique », à l'hôtel de ville, où autrefois,



WYLANDS SC ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ROGIER VAN DER WEYDEN. — L'EUCHARISTIE.

PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE : LES SEPT SACREMENTS.

(Musée d'Anvers).

comme à l'heure présente, délibéraient les magistrats communaux. Elle tendait à inspirer, en quatre panneaux subdivisés en huit compartiments, l'horreur du crime et l'amour de la justice. Des inscriptions en lettres d'or, sur le cadre, expliquaient les divers épisodes de la composition.

Telle était la valeur artistique de cette œuvre que, Albert Durer, la trouvant admirable, nomma l'auteur un grand peintre; Lampsonius, le poète, à sa vue, s'écria : « O maître Rogier, quel homme étiez-vous! » Elle existait



HUGO VAN DER GOES. — PORTRAIT DU CARDINAL DE BOURBON (MUSÉE GERMANIQUE DE NUREMBERG).

encore à la fin du XVII[e] siècle, mais le bombardement de 1695 ayant incendié le palais communal, elle périt vraisemblablement dans les flammes.

En 1444, Van der Weyden acheta, dans la rue actuelle de l'Empereur, rue des Carrières alors, une maison spacieuse et une partie de la petite maison contiguë, formant le coin de la Montagne de la Cour.

Il eut quatre enfants. Corneille entra dans un cloître, au monastère de Hérinnes, près d'Enghien. Pierre cultiva la peinture, comme son père, mais n'y obtint pas le même succès. Jean exerça le métier d'orfèvre. Quant à Marguerite, on ne sait la profession qu'elle exerça.

Pierre Van der Weyden eut un fils, Goswin. Il imita son père sans égaler son talent, déjà en décadence.

Cependant, l'œuvre des sublimes premiers peintres flamands, — celle des Van Eyck — semble une floraison de constellations sérielles vivifiant des myriades d'astres secondaires. Leurs peintures évoquent des visions paradisiaques révélées aux bienheureux. Elles narrent l'opulence et le faste célestes. Elles disent les jouissances suprasensibles que le génie entrevoit dans la contemplation de l'objectivité. Mais si leurs créations subjugent, si l'artiste, à leur vue, vit d'une existence supérieure, n'est-ce pas que le merveilleux triptyque de Florence, l'*Adoration des bergers* d'Hugo Van der Goes, dicte une autre version de l'incognescible? Sa compréhension de Dieu et des saints fut inverse. La vie avait ulcéré le cœur du moine. Son âme, dévorée par la douleur, saignait abondamment. Et sa geste aguimpée de tristesse affirme l'existence de Dieu incarnant les êtres, proclame ce Dieu bon, magnifique, puissant, certes, mais aussi souffrant, prêt au sacrifice, torturé par l'humanité.



HUGO VAN DER GOES. — L'ANNONCIATION, FRAGMENT (PINACOTHÈQUE DE MUNICH).

Reflet d'une psychie individuelle, l'œuvre d'Hugo Van der Goes n'est pas exempte de reproches. Issue des limbes de ses rêves noirs, elle vaticine l'inexorable fatalité, une aperception douloureuse de ce qui est, assurément.

Le panneau central représente l'*Adoration des bergers*. Au milieu, la Vierge agenouillée, vêtue d'une longue robe bleue, sans ornements, les mains jointes, hiératiquement raide, la tête à peine tendue vers le divin enfant, s'absorbe dans des pensées extatiques, comme celles de saint Joseph, costumé d'un manteau rouge, ourlé d'une fourrure sombre. Elle implore mentalement le Tout-Puissant, avec autant d'ardeur que les bergers prosternés. Sans doute, ils voudraient, la Vierge, le père nourricier de Jésus et les rustres, s'approcher du bel enfançon davantage, le supplier plus ardemment, mais une théorie d'anges attifés superbement les en empêche, tandis que d'autres messagers du ciel resplendissants chantent : « Gloria in excelsis Deo! »

Mais, malgré l'inflorescence eurythmique des somptuosités supraterrestres, des joyaux et des richesses adornant les Séraphins, les Chérubins, les Dominations, une angoissante pensée ternit cette page. En ces ruines de l'étable, symbolisant une conception religieuse inspiratrice de pitié pour les pauvres, d'affection pour les malheureux, règnent en maitresses les rancœurs; c'est tout au plus si elles ne harcèlent pas autant dans les deux panneaux secondaires.

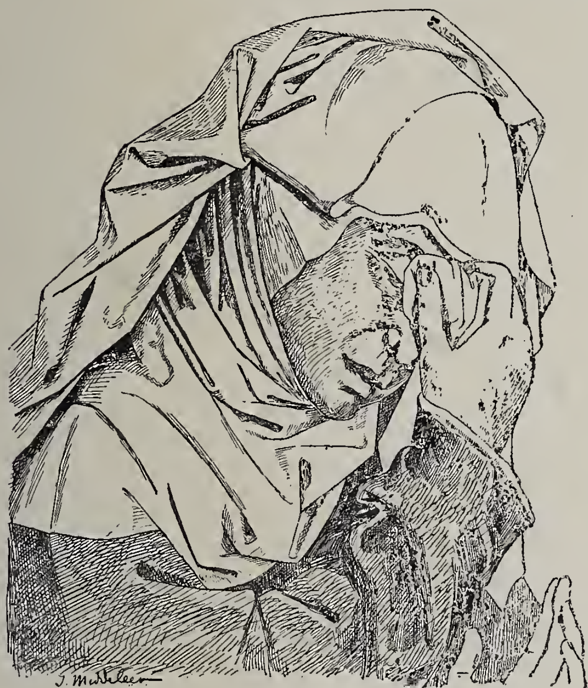


HUGO VAN DER GOES. — L'ADORATION DES BERGERS, FRAGMENT (HÔPITAL SANTA-MARIA-NUOVA, A FLORENCE).

A gauche, le donateur avec ses patrons, saints Thomas et Antoine; à droite, la donatrice et sa fille avec leurs patronnes, saintes Marguerite et

Madeleine; et tous ces personnages prient et implorent aussi l'enfant Jésus de leur épargner les mélancolies dont l'existence est faite. Pourtant leurs supplications sont moins pressantes. On sent que le peintre croyait que les saints déjà possèdent des bonheurs édeniques, et que les riches, les puissants comme les donateurs, les Portinari, trouvent quelques lénifications à l'ennui de vivre, dans la jouissance des biens d'ici-bas.

Telle ne fut pareille la cognition animique de Rogier Van der Weyden. Sa verbification peinte ne se mélancolisa pas en poignances acerbes, mais résignées. Il conçut la vie générale concrétée dans l'Homme-Dieu et les saints, avec des ferments de révolte, des côtés dramatiques, se résorbant en atonies finales, toujours encadrées d'élégances délicates.



ROGIER VAN DER WEYDEN. — FEMME EN PLEURS (MUSÉE DE BRUXELLES).

Alliances singulières d'idéalisme et de naturalisme, ses peintures typent le caractère flamand de façon remarquable. Elles réalisent les aspirations des hommes du Nord, qui veulent voir dans la religion et la représentation de ses mystères, non pas les rêves purs d'un Fra Angelico, mais une magnification du spiritualisme, incarné dans la matérialité.

Quelles pages de lui ne solennisent pas l'éternelle lutte entre l'Esprit du bien et l'Esprit du mal? Toutes sont empreintes d'une idéation naturaliste, florifère de constatations basées sur l'étude de la matérialité. Si Dieu souffre, si les saints pleurent, si les hommes gémissent, pourquoi donc ces tribulations? Parce que les peines, les pleurs, les gémissements dépendent de nous, sont encastrés fatalement dans notre nature. Mais les bonheurs, les béatitudes, les joies sont aussi immanentes en nous; et c'est pour cette raison que Rogier Van der Weyden a stigmatisé la torture de l'être, sertie dans des apparences fallacieuses de satisfaction.

Non, cette nosographie psychologique ne transluit pas complètement dans chacune de ses œuvres, envisagée séparément. En effet, parce que les minutes d'âme, dans la vie de l'homme, ne sont pas en même temps bonnes et mauvaises, parce que, tour à tour, nous portons le ciel dans notre cœur ou célons l'enfer dans ce cœur. Et c'est là encore une des preuves de son intelligence compréhensive de l'éternelle humanité. Voyez l'amour maternel que narre la *Vierge tenant sur ses genoux son fils;* contemplez la douleur féminine en présence de l'agonie d'un enfant, dans le *Christ en croix;* étudiez la navrance des proches après la mort de l'aimé, dans la *Descente de croix;* comprenez la croyance en la vie éternelle, en face des *Anges autour de Jésus et de Marie, appuyant son fils défunt sur son sein;* et dites-nous s'il fut jamais donné à l'homme de réaliser mieux la peinture de la vie humaine,

commencée dans les joies, au berceau, et finissant dans les larmes, à la tombe!

Oh! la brillante phalange de maîtres dont Jean Van Eyck fut l'inspirateur. Qui écrira les actions de grâce que nous lui devons! Sa génialité partura pour de longs siècles le génie, et son influence tutélaire encore nous dédamnera de la matérialité.

« Als ik kan » était sa divise. Se doutait-il de son omnipotence future? Qu'on ne le croie! Il fut modeste, ignorant ses facultés créatrices prodigieuses; mais il ne fut pas inscient de la valeur de son procédé. « Jean Van Eyck, selon Van Male, tint secrète, jusqu'à un âge fort avancé, la découverte de la peinture à l'huile, afin que tout l'honneur lui en restât. Pourtant, il n'avait pas l'intention que ce secret mourût avec lui, aussi le communiqua-t-il à quelques-uns de ses élèves, parmi lesquels Rogier dit de Bruges, n'était pas le moins habile. Celui-ci avait surtout le goût de couvrir de ses conceptions de vastes toiles qui, en ce temps, servaient de tentures aux riches appartements, au lieu de tapis. »



HUGO VAN DER GOES. — L'ANNONCIATION, FRAGMENT (PINACOTHÈQUE DE MUNICH).

Eh! qu'importe qu'il fut modeste ou égoïste. Les « varlets », après lui, ont continué son œuvre. Ainsi, par sélection, son esprit sans trêve domine, enseigne le vrai, anéanti le faux. La race des peintres flamands de lui fut tributaire; et brillante sera l'école belge, lorsque, par l'effort de la pensée, elle synthétisera les principes d'antan et les scolies esthétiques contemporaines. Car, quoiqu'on fasse, l'évolution psychologique des peuples n'est pas radicale. Au fond de leurs aspirations, permane un levain caractéristique irréductible. Et n'est-ce point ce qui constitue l'intérêt des manifestations artiales, toujours renouvelées sans être jamais complètement dissemblables?



ROGIER VAN DER WEYDEN. — LA DESCENTE DE CROIX, FRAGMENT (PRADO DE MADRID).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JOSSE DE GAND. — LA NATIVITÉ.

(Musée d'Anvers).



THIERRY BOUTS. — LA CÈNE (MUSÉE DE BRUXELLES).

JOSSE DE GAND

LES VAN DER MEIRE ET LES BOUTS

On possède sur Josse de Gand des documents assez peu nombreux. Ce qu'on sait pertinemment, c'est qu'il fut reçu à la gilde gantoise des peintres, en 1426; qu'il prêta le serment de maîtrise en 1440, et qu'il devint doyen en 1461. Mais, chose curieuse, on le désignait alors d'un autre nom sous lequel il n'est pas connu dans les annales de l'histoire de l'art, de son nom de famille, Josse Sneevoet.

Vasari en parle et le met au nombre de ceux qui prirent les Van Eyck pour modèles; il n'affirme toutefois pas que les illustres inventeurs lui donnèrent des leçons.

La plus ancienne fresque de Gênes est de sa main, pense-t-on. Elle représente l'*Annonciation*, et est peinte à la détrempe.

Deux styles s'y mélangent, celui de Bruges et celui de Cologne; et ce n'est pas à propos de cette seule œuvre que l'on constate semblable alliance hybride entre deux esthétiques différentes.

Josse de Gand exécuta encore de nombreuses peintures, dans la ville d'Urbin. Presque toutes ont disparu, sauf une représentant la *Cène,* qui est dans l'église Sainte-Agathe.

Guère de données plus conséquentes n'existent sur Jean et Gérard Van der Meire.

En 1447, Jean figurait sur la liste des jurés élus par la gilde des peintres; il remplissait les mêmes fonctions, en 1457, et était doyen de la corporation, en 1473 et en 1477. Longtemps, il fut confondu avec Gérard Van der Meire.

On attribua même tous ses tableaux à celui-ci; mais des recherches récentes ont prouvé que toutes ces attributions étaient erronées, qu'aucune de ces œuvres réellement ne pouvait être de lui.

Jean Van der Meire suivit dans ses campagnes Charles le Téméraire; ce prince l'aimait beaucoup; il peignit pour lui plusieurs compositions, entre autres : l'*Inauguration de l'Ordre de la Toison d'or.*

Immerzeel prétend qu'il doit être mort, à Nevers, en l'année 1471, mais cette assertion est fausse, puisqu'il était doyen de la gilde corporative, six ans après cette date.



GÉRARD VAN DER MEIRE. — PRÉSENTATION AU TEMPLE (MUSÉE D'ANVERS).

Un superbe retable, dû à son talent, existe, à Gand, dans la cathédrale Saint-Bavon. Le panneau du milieu a pour sujet le *Calvaire;* l'aile droite, le *Serpent d'airain;* l'aile gauche, le *Messie remuant les eaux de la piscine sacrée.* A Lille, au musée, se trouve une autre composition mystique du maître : *Fons aquarum viventium,* qui, si l'on en juge par l'exécution brillante de la peinture, rappelle le style des Van Eyck. Et n'est-il pas curieux de voir que, malgré les mœurs cruelles et dépravées du XVe siècle, une grâce ravissante, une ingénuité délicate poétise ces tableaux? D'ailleurs cette tendance idéaliste dans l'art était assez générale. La littérature en était empreinte aussi. Quoi de plus rêveur, en effet, que le *Traité entre l'âme dévote et le cœur, lequel s'appelle le mortifiement de vaine plaisance* et le *Roman de très douce Mercy, au cœur d'amour épris,* rédigés et illustrés par le duc d'Anjou? L'art aimable respirait la plus raffinée des psychologies; et si l'esprit se détourne de la cruauté générale de l'époque, certes, il peut se retremper dans des œuvres fines et pures au-delà de toute expression.

Ce serait une erreur, toutefois, de croire que la cruauté n'eût aucun effet sur les tendances picturales et littéraires. Les peuples étaient précipités, à l'exemple des princes, dans les discordes, les jalousies perpétuelles. « Les souverains comme les grands feudataires, dit de Barante, vivaient dans la plus honteuse perversité. Il n'y avait nul méfait, nul manque de foi dont on ne les crut capables. Les actions que l'on aurait rougi de proposer à un gentilhomme ou à un honnête bourgeois, et qui eussent excité leur indignation semblaient simples et permises aux rois et aux princes. Ils avaient perdu toute estime de l'honneur et de la vertu, toute honte du vice et de la déloyauté. Ils ne songeaient qu'à se détruire les uns les autres par la guerre et la violence, ou bien par le fer et le poison. Ils avaient oublié les lois de Dieu ou pensaient qu'elles n'étaient pas faites pour eux, et qu'au dernier jour on les jugerait par d'autres principes que le commun des hommes. Il semblait que leur seigneurie leur eût été donnée pour la satisfaction de leurs propres désirs et

non pour le bien commun. Aussi n'avaient-ils aucun souci du pauvre peuple; jamais il n'avait été accablé d'autant d'impôts, tant au royaume de France que dans les États de Bourgogne; ces exactions, toujours plus lourdes, ne servaient point à assurer le bon ordre, à tenir le commerce en sécurité, comme au temps du roi Charles VII. Ce n'était point pour empêcher les ravages de la guerre qu'on payait et qu'on assemblait les compagnies et les gens d'armes; c'était, au contraire, pour la recommencer sans cesse, ou en laisser la menace suspendue, de façon à tenir tous les esprits en alarmes. » Et fatalement les peintres ont rendu ces mœurs épouvantables, lorsqu'ils en avaient l'occasion, dans l'une ou l'autre scène où la persécution et le meurtre jouent le premier rôle.



THIERRY BOUTS — LA JUSTICE DE L'EMPEREUR OTHON, FRAGMENT (MUSÉE DE RRUXELLES).

Un des panneaux les plus caractéristiques, sous ce rapport, est le *Martyre de Saint-Érasme*, de Thierry Bouts.

Maître Thierry Bouts, quoique né à Harlem, vers l'année 1410, appartient de plein droit à l'école flamande, et par son procédé, et par le fait qu'il habita Louvain.

Lorsqu'il vint au monde, la mutuelle fureur des « Hameçons » et des « Cabillauds » (les nobles et les artisans) était arrivée au summum de la rage, semblait-il; mais cette rage augmenta encore, en 1438, et fut terrifiante. Elle causa tous les maux et tous les crimes qui infestèrent la Hollande, qui menacèrent de l'anéantir. Une exaspération et une furie implacables envenimaient tellement les esprits des gouvernants et des gouvernés, les rendaient tellement farouches et sauvages que les citoyens, pour ne pas dire les frères, se poursuivaient d'une haine mortelle. Ils se dépravaient, ils s'abrutissaient au point d'oublier toute raison et toute justice. On les voyait plus semblables à des animaux qu'à des hommes, se chassant les uns les autres par troupes des monuments publics, des maisons et des villes, ou s'exterminant, après que la tempête se fut déchaînée, à Leyde, malgré les efforts des notables.

Tout fait supposer que Thierry Bouts s'enfuit de sa ville natale, pendant les luttes acharnées qui l'ensanglantèrent à partir de 1444, et qu'il se réfugia à Louvain.

Le grand artiste avait un physique vraiment peu flatteur! Son visage était aux lignes tombantes. Ses sourcils confus surmontaient des prunelles à demi perdues sous la paupière supérieure, de telle sorte qu'il avait toujours l'air de s'évanouir. Et ce regard noyé ponctuait, de part et d'autre, un nez d'une longueur démesurée, qui surplombait, comme un immense point d'exclamation, une bouche maussade dont les lèvres épaisses rappelaient deux guillemets renversés, plus saillantes encore à cause de ses joues creuses, celles-ci plus vides par le contraste du menton carré! Mais qu'importait son physique à une femme qui avait compris son talent transcen-



THIERRY BOUTS. — LA JUSTICE DE L'EMPEREUR OTHON, FRAGMENT (MUSÉE DE BRUXELLES).

dant? Peu ou prou évidemment, car il épousa une très jolie fille riche de Louvain : Catherine Van der Bruggen.

Sa beauté n'était pas seulement légendaire, mais aussi et surtout, peut-être, sa richesse, à tel point qu'on l'avait surnommée : « la Riche », et que son père n'était connu que sous cet autre surnom : « Metten gelde », ce qui signifie : « l'Homme au magot ». On ignore quelle était sa profession, mais



JOSSE DE GAND. — LA BÉNÉDICTION (MUSÉE D'ANVERS).

on sait que son épouse Catherine Van Dieven fut héritière d'un richissime brasseur, François Van Dieven.

Les Van der Bruggen ou Dupont étaient originaires de Louvain.

Sa fortune autant que son talent favorisa la carrière du maître; la municipalité louvaniste lui donna un titre; elle le nomma : « pourtraiteur communal ».

Avouons que tout souriait à Thierry! Lorsqu'il vint habiter la cité brabançonne, celle-ci était des plus opulentes, et nul artiste de mérite n'y vivait. A cette époque, la commune s'épanouissait dans toute sa gloire. Depuis 1430, elle avait été soumise, ainsi que tout le Brabant d'ailleurs, à



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

THIERRY BOUTS LE VIEUX. — LA JUSTICE DE L'EMPEREUR OTHON.

(Musée de Bruxelles).

l'autorité de Philippe le Bon, et participait à l'incroyable prospérité industrielle, commerciale et financière des états de ce prince.

Le duc y assistait souvent à de grandes fêtes, où la cour, composée des plus nobles et des plus puissants seigneurs, le suivait; et il aimait pendant ces fêtes à s'entourer des « gentes demoiselles qui, par leur beauté, l'égayaient », dit un naïf auteur! Ce qui donnera, du reste, une idée juste de



GÉRARD VAN DER MEIRE. — LE PORTEMENT DE LA CROIX (MUSÉE D'ANVERS).

la prospérité de Louvain, en ces temps, c'est qu'alors fut construit l'admirable hôtel de ville, un des plus beaux joyaux de notre architecture nationale.

D'emblée donc, Thierry Bouts trouva moyen d'utiliser ses aptitudes artistiques. La noblesse, la bourgeoisie, la commune et les confréries religieuses lui firent d'importantes commandes.

Un de ses chefs-d'œuvre est le *Martyre de Saint-Érasme*. Il se trouve à l'église Saint-Pierre, à Louvain; et la *Cène* du même maître, conservée là aussi, est non moins remarquable.

Entre l'art de Thierry Bouts et celui des Van Eyck, il est de grandes ressemblances. Mais son naturalisme apparaît tempéré par une belle audace

d'expression individuelle. Il subjugue par les effets intenses obtenus en opposant, par exemple, des minutes d'âme éminemment différentes, dans une même composition; ainsi en est-il dans le *Martyre de Saint-Érasme.* Et ses qualités natives de psychologue et de coloriste, dignes de rivaliser avec celles des Van Eyck, se retrouvent dans toutes ses œuvres : le *Jugement dernier,* la *Légende de l'empereur Othon III,* la *Marche au Calvaire,* le *Sauveur crucifié* et les panneaux qu'on possède à Anvers, à Munich, à Berlin et à Nuremberg, notamment.


THIERRY BOUTS. — LA JUSTICE DE L'EMPEREUR OTHON, FRAGM. (M. DE BRUXELLES).

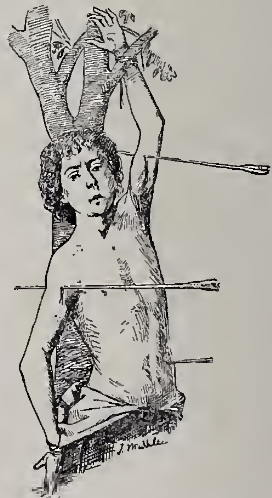
Qu'est-ce donc que le *Martyre de Saint-Érasme?* Une horrifiante peinture de mœurs barbares. A sa vue, une pitié ardente vous brûle, un besoin de repos dans l'au-delà du rêve vous hante.

Oh! l'épouvantable supplice infligé au confesseur. Il est étendu sur une planche. L'épiderme de l'abdomen est fendu. Des bourreaux ont saisi les entrailles et les dévident au moyen d'un tourniquet!...

Toutefois, cette exégèse picturale d'une époque disparue, où l'homme était descendu au dessous de la brute, où il odorait le sang avec jouissance, où le plaisir de voir la souffrance l'aiguillonnait, est rendue avec des coquetteries, un désir d'amertumer moins, un besoin de céler partiellement la vérité. Car, si Thierry Bouts, guidé par un sentiment de tact parfait, a intensifié la quiétude mentale du patient, s'il lui a prêté, nonobstant ses souffrances, des évagations religieuses, il a épargné par le fait même les flagrances géhennentes du supplice. Nulle trace de sang dans cet épouvantable spectacle. Pourquoi donc? Est-ce que sa conscience d'artiste ne lui reprochait pas ce mensonge? On peut conjecturer que l'horreur absolue du spectacle lui répugnait; puis son but de peindre la résignation chrétienne du martyr déjà était atteint. Qu'on veuille ne pas oublier encore que les principes naturalistes des maîtres gothiques sont observés essentiellement, dans toutes les parties de l'œuvre, hormis en ces détails concernant l'effusion sanglante.

L'éréthisme irréfragable des bourreaux, avides de carnages, est tempéré. Non, ils ne sont pas ataraxiques! Ces énergumènes, en brétaudant le saint, souffrent; et n'est-ce pas là le naturalisme dans toute sa sincérité?

Une peinture de ces pendards livrés à leur besogne, sans l'émotion d'un trouble humain, forcément, choquerait. Tels qu'ils sont, silhouettés avec leur souffrance morale, malgré leur barbarie, ils émeuvent; et leurs attitudes, leurs pensées, mâtinées de tristesse, contrastent avec celles du tyran et des seigneurs, assistant au supplice.


THIERRY BOUTS. — SAINT SÉBASTIEN, FRAGMENT (MUSÉE DE BRUXELLES).

Cette absence de trouble chez eux est aussi d'une vérité excessive. Pouvaient-ils se mélancoliser au spectacle? Sans doute fort peu, puisqu'ils avaient été les ordonnateurs de la violence. Et l'antithèse psychologique écrite de la sorte par Thierry Bouts, derechef nous le répétons, est une constatation naturaliste non équivoque.

Le souci de permettre l'aspection de l'horrible dramatique préoccupait sans cesse le maître.

La *Légende de l'empereur Othon III,* cette peinture irradiant les poignances comme le soleil darde ses rayons en été, elle aussi, est édifiante et moralisatrice. Prêcher la vertu, éloigner du mal, élever vers Dieu, détourner du démon, tels étaient les buts perpétuels du peintre louvaniste, soit qu'il peignît des scènes religieuses, soit qu'il s'évertuât à enseigner ses principes, au moyen de sujets profanes. Comme ses contemporains, du reste, il était convaincu du rôle moralisateur de l'art. Il n'aurait su dévoyer en aucun autre sens. Les idées dominantes de son époque le guidaient; et, au surplus, n'était-il pas directement soumis aux ordres suprêmes des magistrats chrétiens et des prêtres catholiques?


JEAN VAN DER MEIRE. — JÉSUS PARMI LES DOCTEURS (MUSÉE D'ANVERS).

Quoi qu'il en soit, Thierry Bouts menait une vie sans secousse. Tout lui souriait sur terre; et nous gagerions que sa première peine sérieuse fut le décès de sa femme. Mais, habitué aux caresses de la fortune, pouvait-il s'en passer, s'abîmer dans le désespoir à cause d'une perte réparable? Il ne le crut pas et se mit en quête d'une nouvelle épouse. Son talent et ses biens durent l'aider puissamment, dans ses projets de conquête; et, malgré qu'il nous semble assez ridicule, ce vieillard de soixante ans faisant des instances auprès d'une jolie fille, il épousa en secondes noces la veuve d'un boucher, Jean Van Thienen, nommée Élisabeth Van Voshem, le 11 mars 1473.

Il épousa surtout cette femme parce qu'elle avait quelque fortune; mais cette fortune occasionna des déboires et des procès au vieux maître. Et, ma foi! pour se débarrasser d'ennuis ultérieurs, il prit des arrangements de famille qui lui permirent de vivre en toute tranquillité, jusqu'à ce que la mort vint le surprendre, le 6 mai 1475, à l'âge d'environ soixante-cinq ans.

Thierry Bouts le Jeune, fils de Thierry Bouts le Vieux, suivit les traces de son père, et fut célèbre aussi. Il naquit à Louvain et mourut à la fleur de l'âge. Un de ses fils, Jean, exerça également la profession de peintre et habita Malines, résidence préférée de Marguerite d'Autriche. On ne connaît rien de lui, pas même une ébauche.

Tout en continuant les traditions paternelles, Thierry Bouts le Jeune s'est préoccupé de l'étude du clair-obscur, préoccupation qui fait distinguer ses œuvres de celles de Thierry Bouts le Vieux.

Cependant, la famille Bouts comptait un autre peintre dans son sein : Albert Bouts, frère de Thierry Bouts le Jeune. On voit de lui, au musée de Bruxelles, un triptyque et plusieurs autres tableaux. De même que dans l'œuvre de son frère, il est, entre son procédé et celui de Thierry Bouts le Vieux, des analogies frappantes. Il décéda, à l'âge exceptionnel de quatre-vingt-onze ans, au mois de mars 1549.

A Berlin, se trouve une œuvre de lui vraiment remarquable. Elle représente le *Christ au Jardin des Olives*. Un profond réalisme, dans la disposition générale de la composition, s'y remarque. L'effet de la nuit est parfaitement rendu et très impressionnant. Mais l'artiste, séduit par ses principes esthétiques, ou plutôt dominé par eux, a prêté au Christ une bien singulière tournure! Il n'a pas compris le Christ tel qu'il fût : un philosophe novateur, initié à tous les mystères, puisqu'il était fils de Dieu! Dans son imagination, il s'est révélé sous la forme d'un homme quelconque, d'un homme que l'idée de la mort prochaine tourmente, effraye même, car son Christ pleure abondamment. Et, certes, ce n'est pas là le Christ, le disciple mystique des profonds philosophes, ses ancêtres; c'est un être peu préparé au sacrifice de sa vie, nécessaire pour la rédemption de l'humanité. Mais la recherche de l'exactitude réaliste a servi heureusement l'artiste dans la peinture des apôtres et des soldats; son peu d'intelligence de l'idéal, sa préoccupation d'objectiver uniquement l'aspect tangible des choses, l'a poussé à caractériser leur trivialité populaire, leur absence de distinction.

Un sujet à peu près similaire : l'*Arrestation du Christ,* que l'on voit dans la galerie de Dresde, est plus conséquent parmi les œuvres de Thierry Bouts le Jeune. Ce panneau dénote une maturité complète de son talent; et on ne peut lui faire le reproche de ne donner qu'une effigie tronquée de Jésus. Au contraire, sa douleur d'être souillé par le baiser impur de Judas est superbe. Sa noble figure contraste avec le type odieux du traître; et la différence entre les disciples et les soldats, que le peintre a narrée, ne manque pas de profondeur.

Que dire du retable d'Albert Bouts, possédé par le musée de Bruxelles? A moins de nous répéter, il ne nous est guère loisible de l'analyser. Analogue, comme facture, aux autres iconographies dues aux membres de sa famille, il ne s'en distingue pas. C'est la reproduction exacte des types de la *Cène,* peinte par Thierry Bouts le Vieux.



THIERRY BOUTS. — LA JUSTICE DE L'EMPEREUR OTHON, FRAGMENT
(MUSÉE DE BRUXELLES).



WYLANDS SC

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

HANS MEMLING. — LA MORT DE SAINTE-URSULE, PANNEAU DE LA CHÂSSE.

(Musée de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges).



PORTRAIT DU DONATEUR DANS LE TABLEAU DE SAINT CHRISTOPHE (MUSÉE DE BRUGES).

HANS MEMLING

Bruges semble une morte princesse, vue à travers un rayonnement d'étoiles, ensevelie sous un suaire de soie blanche...

Là haut, dans le ciel, toupille un disque pâle. Le soleil? Peut-être, mais plutôt l'âme ravie de l'aimée, devant laquelle s'épandent des pleurs d'argent, irrisés d'opale...

Il neige!...

Et les larmes cristallisées se mélancolisent. Elles choient une à une. Elles agonisent un instant. Elles meurent en tombant; et leurs dépouilles lyléennes, reflètant la lumière solaire, gironnent enfin le corps de la morte princesse : telle une custode celant le viatique divin!

Mais son sein glacé tressaille encore. Naguère, le Verbe se fit Chair, et en lui demeura; et l'igname spirituel n'est pas desséché, certes : pareil à une simarre, il l'adorne toujours. L'adorne-t-il seulement? Ne le vivifie-t-il pas sans cesse? Oh! qui que vous soyez ne répondez pas non! Le génie, émané de Dieu, manifeste sa survivance. L'œuvre de Hans Memling proclame l'amour de l'éternel Tout-Puissant. Car, en ce temps, l'amour avait la béance des regards veloureux d'une femme adorée — j'entends l'amour surhumain qui naît, sait-on où? dans les limbes du rêve; — et cet amour, peint sur des plaques d'or et d'argent, serties d'orfèvreries, n'est-il pas fluorescent à l'hôpital Saint-Jean? N'est-il point, annelant de façon délicieuse les *Considérations sur l'esprit de liberté et sur l'amour séraphique,* au fond de la doctrine panthéistique de Bloemardine? Et l'union de l'âme avec Dieu, révélée par Jean Van Ruysbroeck, ne synthétise-t-elle pas les attirances angéliques confinant, dans le culte religieux ou la pratique de l'art, les esprits dévots de tout un siècle?

Écoutez cette cantilène égrénée par le solitaire de Groenendaele :

« L'union de l'âme avec Dieu produit l'amour, la grâce, la charité, d'où naît la pureté de la conscience.

» Jésus-Christ n'est qu'amour, grâce, charité, douceur, généreux sacrifice à l'espèce humaine, qu'il a voulu racheter par la mort.

» La charité et la justice sont les fondements du royaume des âmes, où devra venir habiter Dieu; ajoutez-y l'humilité et vous aurez les trois vertus capitales.



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE, FRAGMENT (HÔPITAL SAINT-JEAN, A BRUGES).

» La nature incompréhensible de Dieu renferme toutes les créatures du ciel et de la terre; car Dieu est à la fois au dessus, au dehors d'elles et en elles. L'intelligence humaine est trop étroite pour le comprendre. Si, cependant, elle y veut réussir, il faut qu'elle soit ravie hors d'elle-même, transportée en Dieu et illuminée par intuition. Mais, on ne peut ni étudier, ni connaître en réalité la nature divine. Toute lumière créée faiblit, s'éteint devant ce problème. »

Une douceur balsamique se dégage de cette philosophie; une lénification à l'ennui de vivre, par elle est engendrée!

Ah! l'intéressante coupellation séparant, par l'ardente foi, les métaux précieux, qui sont : la pensée, l'amour, la grâce, la charité, la douceur, l'esprit de sacrifice, la pureté de la conscience, la vertu d'humilité, des alliages impurs qu'on nomme : l'inscience, la haine, la rudesse, l'égoïsme, la brutalité, le désir du lucre, le trouble de l'âme, l'orgueil démesuré! Et croyez-vous que l'absorption de l'être humain, en un être surnaturel, infiniment juste, soit un leurre néfaste? Le besoin d'extase! Mais, il est ancré, au fond du cœur humain. Qu'est-ce? sinon une tendance à la synthèse et à la personnalité, qui caractérise indifféremment tous les phénomènes psychiques.

Aussi, la prédication de Jean Van Ruysbroeck et celle de son disciple fidèle, Gérard Groot, l'illustre fondateur des « Frères de la vie commune », précurseurs, tous deux, des saintes Thérèse, Hildegarde, Marie de Chantal et Catherine Emmerich, notamment, toutes aussi abîmées en Dieu, fut favorisée singulièrement. Leur doctrine n'était-elle pas l'éclosion d'un nirvâna chrétien, ambitionné par tant d'âmes souffrantes? Qui en doute? Et, dès lors, cette psychie envahissante domina les esprits délicats, tous ceux qui souffraient du mal de vivre aux XIVe et XVe siècles. Elle s'incarna dans l'art, naturellement.

En sorte, un palimpseste artial fut donné à Hans Memling pour tracer une idéation métaphysique populaire, régénérée par les rêveurs inféodés au catholicisme mystique, d'avant le protestantisme.

Sa pensée peinte a de nombreux points de contact avec celle de ses prédécesseurs. Il suivit pertinemment leurs principes d'esthétique. Il connut

les scolies des Van Eyck, dans tous leurs rapports avec les données des écoles de Cologne et de Maestricht. A chaque page germée de sa génialité, la critique en note les dogmes. Son eurythmie, toutefois, fut plus ultraterrestre, moins chevillée à la matérialité. S'il objectivait, ne croyez pas que ce fut pour exalter les splendeurs capitales, le luxe des cours, l'opulence des souverains. Son idéal était plus élevé, en ce sens qu'il était plus éthéré.

D'une nature délicate et raffinée, d'un tempérament féminin, il sut, en ses merveilleuses peintures, dicter l'empyréenne gracilité d'êtres prédestinés, d'âmes conjecturables seulement, dans des corps humains. On sent qu'il croyait fermement à une vie future. Qu'était-ce pour lui que le corps? Un simple ostensoir de la vertu. Non pas, de la vertu austère, terrible, dramatique dans ses conséquences, mais d'une vertu aimable, nutritive d'implorations à la miséricorde. Car, il est à constater qu'une souffrance, sans violences extérieures, énerve presque toutes ses figures : elles souffrent résignées à la volonté de Dieu! Et même, dans les peines extrêmes, au moment où des soudards les torturent, vont les percer de leurs flèches barbelées, nul geste excessif, nulle protestation outrancière chez sainte Ursule et chez ses compagnes! D'ailleurs, eussent-elles pu, ces saintes, ne pas se soumettre à leur sort?



PORTRAIT DE LA FEMME DE G. MOREEL (MUSÉE DE BRUXELLES).

Ursule était fille d'un roi chrétien de la Grande-Bretagne. Un prince païen lui faisait la cour. « La volonté du ciel lui fut révélée dans un songe, dit la légende, et elle reçut d'en haut l'ordre d'abandonner l'Angleterre, plutôt que d'exposer sa foi religieuse, par une semblable union.

» Suivie d'un certain nombre de chevaliers et de compagnes, elle mit donc à la voile, parvint jusqu'au Rhin, et débarqua à Colonia-Agrippina où le christianisme était toléré. Là, une autre vision céleste commanda à la princesse de se préparer à partir pour Rome. Elle s'embarqua de nouveau, arriva à Bâle, traversa les Alpes, et parvint à la Ville Sainte où le pape lui témoigna sa bienveillance. Le père des chrétiens résolut même, probablement à la suite d'une révélation, de se joindre à la pieuse Ursule et à ses compagnes, pour leur retour en Angleterre. Mais, dans l'intervalle, la tolérance avait cessé de régner à Cologne, et le souverain pontife, sainte Ursule et ses compagnes furent mis à mort par des soldats. »

Et c'est cette légende toute naïve, antérieurement déjà peinte par d'anciens artistes colonais, qui constitue le principal des joyaux légués par Hans Memling, à l'hôpital Saint-Jean.

La *Châsse de sainte Ursule,* sigillée de toutes les qualités natives du grand artiste, est en quelque sorte, dans son œuvre, une immarcessible démonstration d'idéalité propre. Le *Mariage mystique de Sainte Catherine,* l'*Adoration des mages,* la *Vierge offrant une pomme à l'enfant Jésus,* la *Descente de Croix,* en un mot, toutes ses autres œuvres, de même que ses portraits, sont aussi autant de chefs-d'œuvre. Mais parmi eux, y en est-il un qui recèle si délicieuse ingénuité?

En forme d'un édifice à pignons, la *Châsse de sainte Ursule* est surmontée



PORTRAIT D'HOMME (MUSÉE DE BRUXELLES).

d'une toiture gothique. Les deux côtés sont divisés en six compartiments, séparés par de petits piliers imbriquant des peintures, qui narrent des sujets légendaires : la vie de la sainte et des onze milles vierges, ses compagnes.

Quoi de plus chaste, de plus pur! Voyez donc le premier panneau : le *Débarquement à Cologne.* La princesse Ursule aborde avec ses amies, au port de la ville fondée par les Ubiens, nommée « Colonia Agrippina », parce que l'épouse de Germanicus y avait établi une colonie romaine. Qu'est-ce qui la distingue? La noblesse de son allure, la dignité de ses manières et un charme indéfinissable!

Derrière les murs fortifiés de la cité, troués par la porte de Bayen-Thurm, pointent plusieurs tours et un tronçon de la cathédrale Saint-Martin, inachevée.

Mais, voici qu'Ursule sort du navire. Une des vierges relève avec grâce son manteau d'hermine et se dispose à la suivre. La princesse est reçue par



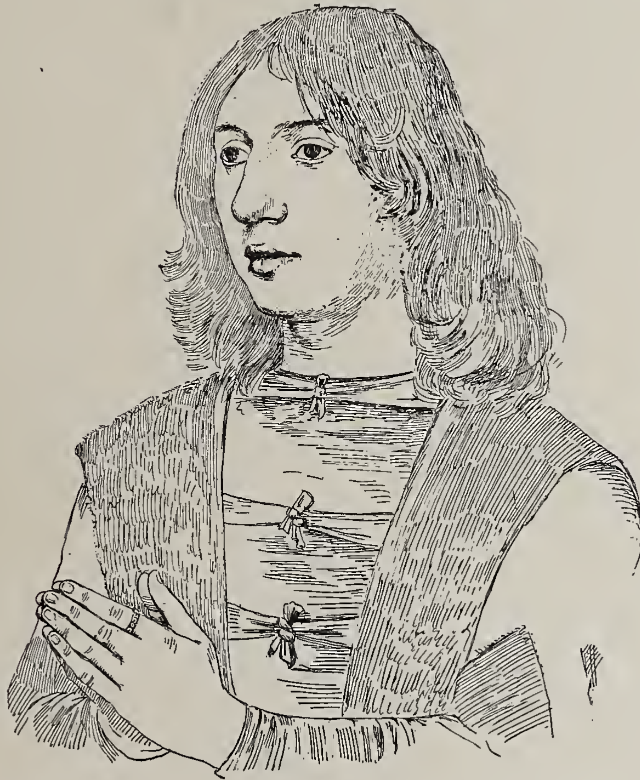
WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

HANS MEMLING. — LA VIERGE A LA POMME.

(Musée de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges).

une dame qui lui présente la main afin qu'elle s'y appuie. C'est Sigillendis, reine des Ubiens. Un second personnage, portant une cassette remplie de bijoux, semble attendre qu'Ursule soit débarquée. Une partie nombreuse de ses compagnes l'a devancée et entre déjà par la porte de l'enceinte fortifiée. Des marins sont occupés, sur les deux seuls navires que l'on puisse voir, à décharger des ballots.

Et toutes ces figures sont consanguinées par les beautés de la grâce et de la noblesse. La variété et l'harmonie ponctuent leurs mouvements.



PORTRAIT DE MARTIN VAN NEWENHOVEN (HÔPITAL SAINT-JEAN, A BRUGES).

Que signifie pourtant cette femme en prière, agenouillée sur un lit, et cet ange apparaissant à un autre personnage, aussi dans l'attitude de la prière, que l'on entrevoit à travers deux croisées ouvertes d'une maison, à l'intérieur de la cité? Cet épisode authentique une vision que la légende prête à la princesse.

Lors de son arrivée à Cologne, un ange lui serait apparu : « C'est à Rome que t'invite le Seigneur aurait vaticiné le séraphin. C'est là que t'attend l'ultime et le plus formidable des combats. Redouble de courage et implore la faveur divine. Tes yeux vont s'ouvrir à la lumière dont brille l'avenir. Le martyre doit te parer d'un éclat nouveau. » Puis, étendant la main, il lui aurait donné l'aperception des onze mille vierges et de saints pontifes, tous nimbés de céleste irradiance. Elle se serait vue, elle-même, au milieu de ses amies, tenant en main la palme du martyre, quand, dans un nuage de pourpre moiré de vermeil, le messager édenique disparut soudain.

Mais l'avertissement de l'ange est un ordre pour Ursule : elle se décide à partir pour la capitale du monde chrétien, sans s'arrêter plus longtemps à Cologne. Les ancres sont levés. Les voiles sont tendues. La flotte fend les eaux. Déjà, les rives du Rhin se resserrent; des montagnes et des rochers le bordent à l'Est. Déjà, Coblentz, Mayence et Strasbourg fuient. Les navires viennent d'atteindre la ville de Bâle, « l'Augusta Rauracorum » des Romains; et cette scène est représentée, dans le second panneau : le *Débarquement à Bâle*.

La ville, émaillée de superbes constructions, ouvre ses portes aux vierges d'Albion. Le vaisseau d'Ursule est arrivé le premier. Deux autres barques suivent immédiatement celle de la princesse. Du rivage, on aperçoit ses compagnes, qui déjà sont débarquées, sortir les unes par les portes du Rhin, les autres par l'huis qui mène vers les Alpes, dont la chaîne majestueuse limite l'horizon : ces vierges, poursuivant leur route, sont répandues sur toute la distance séparant Bâle des montagnes.


LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ADORÉS PAR LES DONATEURS, FRAGMENT (MUSÉE DU LOUVRE).

Cependant, Ursule, toujours reconnaissable à cause de son manteau d'hermine et aux soins qu'on lui prodigue, se dispose, ainsi qu'un certain nombre de jouvencelles, à quitter aussi le vaisseau. La princesse s'aide de deux jeunes filles pour mettre pied à terre. La sérénité du ciel immane, dans tous ces visages de pucelles. La candeur auréole leurs fronts. Les hommes de l'équipage mettent le bâtiment en panne et carguent les voiles.

Cette étape franchie, Ursule nous est montrée dans la capitale romaine. L'*Arrivée à Rome* apparait ainsi, dans un troisième panneau : entourée de son cortège, la sainte s'avance vers le temple d'une architecture magnifique, où l'attend le pape Cyriaque. Le souverain pontife, escorté de plusieurs princes de l'Église, la bénit. Mais le même tableau manifeste encore ceci : Sainte Ursule, prosternée devant l'autel, communie ; et, sur un plan plus rapproché du spectateur, des catéchumènes, pénétrés d'une foi vive, à la vue du dévoûment des vierges, reçoivent le baptême.

Dans le quatrième panneau, Ursule retourne, en compagnie de Cyriaque, à Cologne. Elle est déjà assise dans l'un des vaisseaux, les mains jointes; et l'on croirait l'entendre répéter ces paroles de Ruth : « Inveni gratiam apud oculos tuos, domine mi, qui consulatus es et locutus es ad cor ancillœ tuœ » ! Car, elle le sait, le supplice l'attend au bout de son voyage; et l'holocauste des vierges est graphié, dans un cinquième panneau.

Toutefois, le sacrifice d'Ursule a été retardé. Sa mort édifiante fait l'objet du sixième fragment de la châsse. Et cette peinture, sans aucun détail trivial ni répugnant, qui résulterait de l'horrible réalité, élève l'âme vers Dieu par l'esprit de résignation chrétienne qu'elle insuffle. La grâce, la poésie, le sentiment, l'idéalisme la toilettent. Elle est exempte des surcharges pompeuses et excessives, des draperies volumineuses et trop abondantes, qui typent les

œuvres de quelques maîtres précédents. Memling a su, en somme, distraire la matérialité pour créer l'idéal, avec un tact parfait; et s'il se servit de certaines données canoniques antérieures, s'il puisa aux mêmes sources d'inspiration que ses devanciers, il conserva sa personnalité distincte, libre, élevée, de telle sorte qu'elle se distingue de celle de ses contemporains.

Son idéalisation s'explique-t-elle par sa vie qu'un impénétrable mystère environne? On connait, on admire son talent, mais on ne sait rien de sa biographie, ou l'on n'en sait que peu de chose : quelques traditions vagues, quelques notes arides composent son histoire. Son nom même a été longtemps un sujet de dispute, car on l'a appelé : Memmelinck, Memlinc, Hemling, Van Memmelinghe.



SAINTE URSULE (FRAGMENT DE LA CHÂSSE A L'HÔPITAL SAINT JEAN, A BRUGES).

La famille de Memling, assurément, fut d'origine allemande; le prénom de l'artiste : Hans, l'indique suffisamment. Mais si l'on s'en rapporte à une indication de Karel Van Mander, il aurait vu le jour, à Bruges. Ce détail est-il exact? Qui le dira? Descamps le fait naitre à Damme, et Van Vaernewijck l'appelle « Hans l'allemand »! Quoi qu'il en soit, on fixe la date de sa naissance, vers 1425; et partant, on affirme que Jean Van Eyck ne lui enseigna pas les éléments de la peinture, puisqu'au décès du premier maître de l'école flamande, l'auteur de la *Châsse de sainte Ursule* devait être encore très jeune.

Sans doute, Memling quitta Bruges et rejoignit Rogier Van der Weyden, à Bruxelles où, chez cet artiste, il apprit les notions de l'art pictural.

Rogier Van der Weyden apprécia le talent de Memling et l'utilisa pour ses propres toiles : au XVI[e] siècle, on remarquait dans l'oratoire de Marguerite d'Autriche un triptyque, dont le panneau central, la *Vierge tenant le Christ mort sur les genoux,* avait été peint par le maître, tandis que l'élève avait exécuté les volets : deux anges sur la face intérieure, et une *Annonciation* sur la face extérieure.

En 1450, l'artiste délinéa le portrait d'Isabelle de Portugal, femme de Philippe le Bon. C'est un fait connu, mais à partir d'alors on ne sait plus rien de positif sur sa vie, jusque trente ans après. Une légende veut qu'il suivit Charles le Téméraire, dans ses multiples campagnes. La chose d'ailleurs n'a rien d'improbable, quand on se remémore que le duc de Bourgogne s'entourait d'artistes partout et toujours : « Sa tente était cernée de quatre cents autres, où logeaient tous les seigneurs de sa cour et les serviteurs de sa maison. Au dehors brillait l'écusson de ses armes, orné de perles et de pierreries; le dedans était tendu de velours rouge, brodé en feuillages d'or et de perles; des fenêtres, dont les vitraux étaient enchâssés, dans des baguettes d'or, y avaient été ménagées. Le fauteuil, où il recevait les ambassadeurs et donnait ses solennelles audiences, était d'or massif »; et l'on ne s'étonne plus qu'après Granson et Morat, les Suisses trouvèrent de magnifiques manuscrits, somptueusement ornés, en très grand nombre, ainsi que d'autres œuvres d'art, dus aux talents des hôtes princiers!

Pourquoi Memling n'aurait-il pas assisté, aussi, le 5 janvier 1477, à la bataille de Nancy? Pourquoi n'aurait-il pas été recueilli, blessé et exténué par les religieux de l'hôpital Saint-Jean, auxquels en témoignage de gratitude, il aurait légué quelques-unes de ses merveilleuses peintures?

Un détail semble corroborer cet épisode légendaire de sa vie. Dans le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie,* figure un homme tombé en rue, auquel on offre à boire pour le réconforter; ensuite, ce malheureux est transporté au refuge sur un brancard. Or, n'est-il pas probable que Memling ait voulu rappeler une phase de son existence par cette scène?



LE CHANOINE
(MUSÉE D ANVERS).

En tous cas, Memling fut fort pauvre. Des pièces authentiques de son temps le prouvent. Mais il épousa une jeune fille riche, en 1480, à l'âge de cinquante-cinq ans. Elle lui apporta en dot la propriété de deux maisons, situées rue du Pont Flamand, hypothéquées d'une rente annuelle, au profit de l'église Saint-Donat, de trente-quatre deniers; et cette fortune, considérable pour l'époque, permit au peintre de prêter à la ville, l'année même de son mariage, une somme de vingt escalins, afin d'aider la commune à soutenir la guerre contre la France.

Cependant, le bonheur, qui dût sourire à Memling, ne fut qu'un rayon de soleil, dans son existence : sa femme, dont il eut trois enfants : Jean, Nicolas et Pétronille, décéda en 1487, année durant laquelle il peignit le diptyque représentant : la *Vierge offrant une pomme à l'enfant Jésus,* et le *Portrait de Martin Van Newenhoven.*

La pratique de l'art le consola-t-elle jamais de la perte d'un être chéri? On en doute; quoi qu'il en soit, ce fut, en 1480, que le supérieur de l'hôpital Saint-Jean, Adrien Reims, commanda la *Châsse de sainte Ursule.* Et comme Memling se souciait fort du naturalisme, cher à tous les gothiques, et que, d'autre part, le religieux s'en préoccupait également, celui-ci fit au maître une avance d'argent, qui lui permit deux voyages successifs aux bords du Rhin, voyages d'études nécessaires pour l'exécution de sa peinture; et la *Châsse de sainte Ursule,* cette merveille ne fut terminée qu'en 1486 ou 1489.

Mais cet ouvrage ne l'absorba pas complètement. Le *Saint-Christophe* date de 1484; et, avant sa mort, survenue en 1495, le divin artiste entrevit, rêva et peignit encore quelques œuvres sublimes!



ARRIVÉE DE SAINTE URSULE A COLOGNE
(FRAGMENT DE LA CHASSE A L'HÔPITAL ST-JEAN. A BRUGES).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JHERONIMUS BOSCH. — LA CHUTE DES ANGES REBELLES.

(Musée de Bruxelles).



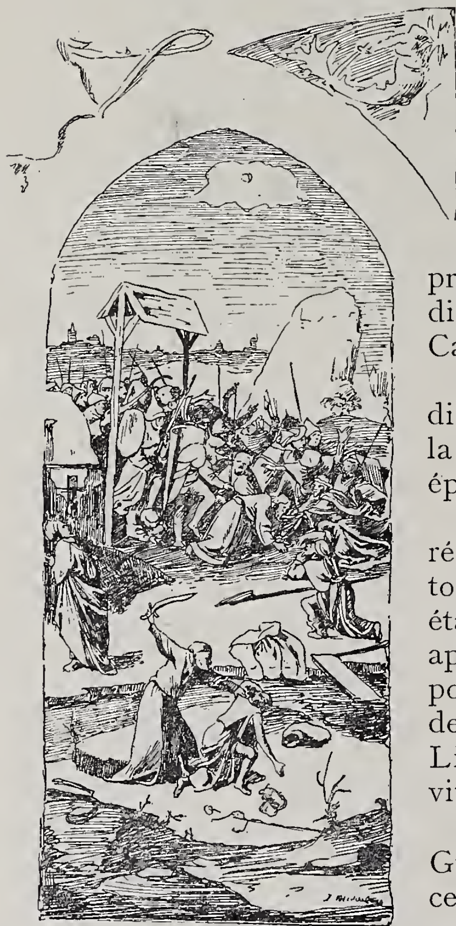
JHÉRONIMUS BOSCH. — LA TENTATION DE SAINT-ANTOINE (MUSÉE DE VIENNE).

SIMON MARMION
ET
JHÉRONIMUS BOSCH

Dieu et la Vierge, les saints et les saintes du paradis, entourés des Chérubins, des Trônes et des Dominations inspiraient les premiers maîtres flamands. Béatifiques, leurs peintures s'imposaient. D'elles généraient des lénifications édeniques. Mais, bientôt s'est introduite, dans l'ascèse picturale, une tendance graphique autre, une préoccupation de moraliser, non plus en délinéant les célestes jouissances, obtenues par les bons; au contraire, en notant les obsessions cervicales des damnés, subjugués par Lucifer et ses anges rebelles; tant que cette éversion esthétique a dicté la peinture des diableries, à partir du xve siècle et, plus tard, au xvie et xviie.

D'ailleurs, la chrétienté a toujours accordé aux faits de possession une foi universelle; mais, cette croyance était telle alors que, par suite de suggestions et d'auto-suggestions, la démonomanie tortura œcuméniquement. Les ecclésiastiques estiment que le diable s'incarne; ils exorcisent souventes fois des malades. Les magistrats jugent que les sorciers malfont; ils ordonnent de brûler des milliers de malheureux. Nul n'était sauf de misère. Le pouvoir civil, allié au pouvoir religieux, poursuivait les magiciens et dédamnait, en les tuant, les maléficiés; car, la sorcellerie et la magie paraissaient des phénomènes indubitables, qu'on ne songeait pas même à expliquer autrement que

par l'action du démon. Ainsi, des fanatiques incinèrent Jeanne d'Arc, à Rouen, en 1431; une bulle, fulminée par Innocent VIII, en 1484, constate que satan maîtrise les villes de Cologne, de Mayence, de Trèves, de Saltzbourg et de Brême; des inquisiteurs séjournent en Allemagne, en France, en Espagne, en Suisse, en Italie, dans les Pays-Bas, partout en Europe; et le bras séculier réprime, au nom de la religion, avec une férocité horrible, de simples cas d'aliénation mentale.


JHÉRONIMUS BOSCH. — L'ARRESTATION DU CHRIST, VOLET EXTÉRIEUR DU TRIPTYQUE : LA TENTATION DE SAINT-ANTOINE (MUSÉE DE BRUXELLES).

Aussi la terreur obsédait-elle tous les esprits. Elle se propageait de jour en jour. D'épouvantables hantises amertumaient la vie quotidienne : on craignait plus le « prince des ténèbres », que les moyens tortionnaires utilisés, pour annihiler son omnipotence. Et l'art, naturellement, a reflété ces dévorements animiques, par des imaginations morbides, propres à Simon Marmion; imaginations initiales des diableries, chères à Jhéronimus Bosch, Albert Dürer, Callot, les Brueghel et les Teniers.

Les conceptions de tous ces artistes, à vrai dire, très différentes, quant aux formes, sont d'une même essence : la peur de l'enfer, après la mort; et que de drôleries cet épouvantement a parturé!

Simon Marmion, qui jouissait de son vivant d'une réputation grande, au pays de Valenciennes, aux alentours et en Allemagne, maintenant quasiment oublié, était « l'escripvain » délicat du livre d'heures, ayant appartenu à Philippe le Bon, manuscrit que l'on croit posséder à La Haye. Mais, antérieurement à l'exécution de cet ouvrage, il avait peint des décorations à Amiens, Lille, Saint-Omer, d'où il revint à Valenciennes, qui le vit naître, vers 1425.

Cet « excellent peintre et grand lettré », au sens de Guichardin, fut riche, de par ses propres biens et de par ceux de sa femme, Jeanne de Quaroube, qui lui apporta en dot cent livres tournois et un revenu annuel de la même valeur. Louis de la Fontaine le mentionne, parmi les « cinq personnaiges valenciennois excellents ». Il le met au rang de Georges Chastelain et Jean Molinet, historiographes, de Pierre Dupréau, sculpteur, et de Jérôme de Moyenneville, orfèvre. « Durant le règne de Charles le Hardy, de sa fille et de Philippe à présent régnant, dit-il, la ville de Valenciennes estoit grandement annoblie et enrichie de cinq nobles et excellents personnaiges, douez divinement et naturellement de quatre sortes et manières d'art et sciences très magnifiques... »

Néanmoins, ce semble, si l'on juge de ses états d'âme, en contemplant les peintures supposées de lui, que l'artiste était horripilé par l'inscience de la vie future, ou plutôt dominé par la crainte de l'énigmatique au-delà; et que, jusqu'à son décès, survenu le 25 décembre 1489, il s'ingénia à peindre ses suscitations apeurées.

Au musée de Valenciennes, on admire un tableau superbe, qu'on lui attribue. Dans un jardin, clôturé par une inflorescence d'églantiers, un chanoine âgé prie gravement, pieusement, les mains jointes, tandis qu'à côté de lui, son patron, saint Jean-Baptiste, vêtu splendidement, le protège avec ostentation; et cette scène se passe sous un ciel angéliquement pâle. Mais, à l'envers du panneau, changement de spectacle : le chanoine, bien portant, sur la face antérieure, gît mort, à demi enveloppé d'un suaire, sur une natte, dans un tombeau de marbre gris, sombre, au haut duquel se trouve une inscription latine, tracée en lettres gothiques : « Seigneur! accorde le repos aux défunts, couchés dans ce lieu et ailleurs; qu'ils soient en paix, par la grâce de tes cinq blessures! » Or, au château de Nuremberg, on garde une peinture, probablement aussi du maître, décélant d'identiques soucis.

C'est un double panneau. Sur un banc de verdure, causent un jouvenceau et une jouvencelle. Le jeune homme, la main posée sur le cœur, jure d'amour. La jeune fille, écartant les bras, exprime son étonnement et son plaisir. Au-dessous, par terre, deux angelets nus s'offrent, l'un à l'autre, un fruit; expression d'une même scène adaptée à un autre âge. Mais, encore une fois, à l'envers de cette épenthèse narrative, on voit autre chose : au lieu d'une nature paradisiaque et de figures joyeuses, un paysage dépouillé, couvert de neige, étoffé d'un cadavre, à peine voilé légèrement; et, pour accentuer l'idée, au loin, un arbre brisé, une maison inachevée, un lac gelé, des nuages livides, plaqués d'azur; autant de symboles non équivoques qui, enseignent : « O vanitas vanitatum! et omnia vanitas. »

Pareilles idéalisations sont topiques d'une psychie épouvantée; les œuvres de Jhéronimus Bosch paraissent également des préoccupations, non équivoques, d'un être en proie à des hallucinations terribles. Cependant, nulle hétérodoxie, contradictoire du dogme de l'enfer, ne s'y remarque. Elles amplifient cette doctrine, et combien curieusement! Voyez donc, la *Chute des anges rebelles,* du musée de Bruxelles, version peinte de descriptions infernales, émanées, dirait-on, de quelque dissert religieux.


JHÉRONIMUS BOSCH. — PORTRAIT DE DONATEUR ET SON PATRON, VOLET DU TRIPTYQUE: L'ADORATION DES MAGES (MUSÉE DE MADRID).

Au fond de l'érèbe catholique, c'est un amalgame de formes originales, dominées par saint Georges, cuirassé, muni d'une flamberge, terrassant les esprits déchus. Des anges claironnent le massacre de ces malebêtes, aux yeux de Dieu; car le jour du jugement suprême est venu. Le ciel entr'ouvert illumine les envoyés divins, saint Georges et les anges, resplendissants de couleurs chatoyantes. Déjà, les condamnés sont précipités. Il transluit à peine quelques vestiges de leur beauté éphémère. L'enfer les engouffre. La géhenne transforme, érode, démembre, brétaude, torture, hâle, défigure, arde des incarnations, tantôt orgueilleuses. A un chérubin, casqué d'une chevelure blonde, ton de safran rouillé, sont poussées des ailes de papillon, couvertes d'écailles fines, comme la poussière, des ailes diaprées de couleurs fanées. Un corselet à oves architectoniques l'éreinte. Ses membres inférieurs, engaînés dans un solen, forment

une corolle, ponctuée d'un pistil. Son poids écrase une grenouille, couchée sur le dos, autour de laquelle vaguent des animaux couronnés, des têtes extraordinaires encore, au sein d'une fleuraison tentaculaire. Ah! mais voici d'autres imaginations. Le rebelle, affligé de pattes posées de travers, serre dans ses griffes une façon de hache-d'armes. Quelque conception fantastique, engoncée dans un œuf, l'avoisine. Un combattant, porteur d'un écu en bandouillère, un



JHÉRONIMUS BOSCH. — LA TENTATION DE SAINT-ANTOINE, FRAGMENT D'UN VOLET (MUSÉE DE BRUXELLES).

haume, placé sur le chef, agrippe des poissons, la gueule béante, sous une variété de chardon rouge, pubescent, ailé, nanti de moignons brachiaux, qu'environne, quoi donc? On ne sait trop : des instruments de musique, faits de pinces de homards! Et ce n'est pas tout : sur une tête de gnome ou de gnomide, une écharpe vermillonnée gêne fort un diable, coiffé de fleurons nobiliaires; un démon surplombe une figuration ridicule : certain épi de maïs, imbriqué de corail laqueux; une écaille d'huître se trouve plus bas. Par centaines, des frelons, symbolisant les pensées mauvaises, s'échappent d'un visage humain. La queue d'un quadrupède fantômatique est happée par un chien. En somme, ce tableau narre le parasitisme de l'animalité, la déchéance de l'esprit, subjugué par le corps, l'âme avilie par la matière. Et il est d'autant



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JHÉRONIMUS BOSCH. — LA TENTATION DE SAINT-ANTOINE, PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE.

(Musée de Bruxelles).

T. 1. L. 6.

plus intéressant qu'il résume, en quelque sorte, la compréhension, et de l'enfer, et de satan, après le supplice des précurseurs de la Réforme, peu avant le concile de Trente.

L'initiation occultiste était presque nulle, alors. On ignorait, au juste, le sens de l'ésotérisme. L'interprétation métaphysique bornée, se faisait exotériquement; et il est évident que Jhéronimus Bosch et ses contemporains ne



JHÉRONIMUS BOSCH. — LE COURONNEMENT D'ÉPINES (PALAIS DE L'ESCURIAL).

connurent pas l'expressivité du mot « Satan », logogriphe initiatique, de la plus haute antiquité, pour dire que l'esprit seul se suffit à lui-même et que cet esprit est Dieu ! Aisément, ils imaginèrent des spectacles ébouriffants. Leur intellect, exalté par les descriptions mystiques, échevelées du moyen âge, cotoyait la folie; et leur délinéations ne sont autres que des documents précieux, utiles à l'étude de la nosographie mentale d'une époque, abstraction faite de leur valeur artistique.

Ils furent quelques-uns, peintres et graveurs, qui ont sigillé, dans toutes leurs œuvres, la tendance religieuse temporaire. Tel panneau ou telle gravure constitue l'irréductible psychologie des Flandres d'antan et, peut-être, des Flandres actuelles. Jhéronimus Bosch voulait que les diables se mussent

dans des lieux abominables, créés par Dieu pour punir les méchants; qu'ils souffrissent toutes les mutilations suppliciantes; qu'ils donnassent l'exemple du bien, en inspirant l'horreur du mal; et, maintenant encore, des légendes populaires délicieuses veulent, en ces pays, que le diable convienne pour enseigner la vertu; qu'il se confine sur l'épaule gauche de chaque homme, dès sa naissance; qu'il soit en lutte sans cesse avec l'ange gardien, placé sur l'épaule droite...



JHÉRONIMUS BOSCH. — FRAGM. D'UN VOLET DU TRIPTYQUE : LA TENTATION DE ST-ANTOINE (MUSÉE DE BRUXELLES).

En Flandre, on vous contera les tentations de saint Antoine, comme Jhéronimus Bosch les a racontées : « Il était naguère un homme très dévotieux, nommé Antoine. Dieu lui fit connaître sa volonté, et, bravement dans la Thébaïde, il s'isola pour vivre en vigilant anachorète. Il priait, jeûnait, se mortifiait. Et plus il macérait sa chair, plus son esprit s'élevait. Il fut l'exemple de toutes les vertus. Il reçut toutes les grâces divines. Mais, Dieu prétend éprouver sa force; des tentations sataniques l'assaillent. En vain implore-t-il quelque répit. Une femme nue lui apparaît. Elle s'agenouille à ses côtés. Sa chair éprouve des révoltes. Il va faillir. Son trouble augmente. Cependant, il ne succombe pas à la tentation. Lors, messire Satan courroucé appelle à lui ses cohortes, car la femme nue n'était que le diable en personne! Elles s'échappent du fond de l'enfer. Elles sont là, sous formes effrayantes : ici, un nabot saluant une vieille drôlesse; là, des poissons semblables à des bateaux; plus loin, des squelettes bouclés dans des cuirasses; ensuite, des porcs travestis en moines, parodiant les cérémonies liturgiques; encore, des êtres singuliers mi-hommes, mi-oiseaux; un clerc caressant sa maîtresse; des fantômes ailés, ni quadrupèdes, ni bipèdes, ni humains; le tout éclairé par l'incendie d'un village flamand, qui rappelle à Antoine sa tranquille jeunesse. Mais, rien ne put le distraire de Dieu. La vertu l'emporta sur le mal. Il vécut et mourut saintement. N, i, ni; c'est fini... »

Jhéronimus Bosch a été, en quelque sorte, le modèle des croyants, de la fin du xve siècle et du commencement du xvie.

Quoique né à Bois-le-Duc, en 1460, il a appartenu de plein droit à l'école flamande. En effet, il fut le continuateur des gothiques brugeois, avec une esthétique différente, il est vrai, néanmoins, issue logiquement de leurs données canoniques. N'adopta-t-il pas aussi les maximes de Jean Van Ruysbroeck? Assurément; et cette foi encore l'a consanguiné avec nos artistes nationaux.

Il s'appelait Jérôme Van Acken. Pourquoi donc le nomma-t-on Jhéronimus Bosch? Parce que Bois-le-Duc, en hollandais, s'écrit s'Hertogenbosch, et que l'artiste emprunta la dernière syllabe de ce vocable, pour se dénommer, à l'exemple des peintres flamands, dont quelques-uns s'intitulèrent du nom leur ville natale.



JHÉRONIMUS BOSCH. — PORTRAIT DE DONATRICE ET SA PATRONNE, VOLET DU TRIPTYQUE : L'ADORATION DES MAGES (MUSÉE DE MADRID).

Un document authentique prouve qu'il peignait, déjà, en 1488; il prouve encore que Jhéronimus Bosch habitait, alors, la capitale du Brabant-Septentrional; c'est un registre de « L'illustre Confrérie de Notre-Dame », mentionnant qu'il paya, cette année, plusieurs petites sommes au trésorier, qui le qualifie de peintre.

Les archives de Bois-le-Duc attestent sa présence, dans les Pays-Bas, durant la dernière période décennale du xve siècle, et durant la première du xvie.

En ce temps-là, il esquissa pour l'ornementation décorative de la chapelle, où se réunissaient les membres de « L'illustre Confrérie de Notre-Dame », dans l'église Saint-Jean, plusieurs cartons de vitraux, qui furent exécutés par les maîtres verriers, Guillaume Lombard et Henri Baeken ou Buekinck; longtemps après, il crayonna pour ses confrères le modèle d'une croix, qui lui fut payé vingt sous.

Philippe le Beau employa Jhéronimus Bosch. Un compte, déposé à Lille, apprend ce détail : « A Jhéronimus Van Aeken, dit Bosch, y lit-on, peintre demourant au Bois-le-Duc, la somme de trente-six livres, à bon compte sur ce qu'il pourroit estre due sur un grant tableau de paincture, de neuf pieds de hault et onze pieds de long, où doit estre le Jugement de Dieu, assavoir paradis et enfer, que Monseigneur lui avait ordonné faire pour son très noble plaisir. »

Cette somme lui fut octroyée, en 1504.

La gouvernante des Pays-Bas, Marguerite d'Autriche estima aussi son talent. Dans sa collection de tableaux, se trouvait une *Tentation de Saint-Antoine* : « Un moyen tableau de Sainct Anthoine, qui n'a couverture ni feullet, qui est de Jhéronimus Bosch, et a esté donné à madame par Johane, femme de chambre de madame Lyonor. »



JHÉRONIMUS BOSCH. — LE PORTEMENT DE LA CROIX, FRAGMENT D'UN VOLET DU TRIPTYQUE : LA TENTATION DE SAINT-ANTOINE (MUSÉE DE BRUXELLES).

Le registre de « L'illustre Confrérie de Notre-Dame » fournit, outre les détails que nous écrivions tantôt, la date exacte du décès de l'excellent artiste : « Obitus fratrum : A^o^ 1516. Hieronimus Aquen, alias Bosch, insignis pictor »; mentionne-t-il. Et son portrait nous a été légué par Jérôme Cock.

C'est une large figure, aux pommettes très saillantes, aux joues énormes, à l'œil fixe. Des rides nombreuses plissent le front; elles s'alignent en verticales, près des lèvres. Simplement vêtu d'un justaucorps, le maître appuie ses mains sur l'accoudoir d'une fenêtre; un pétase à oreillères le coiffe; au demeurant la physionomie est pataude et le maintien banal. Rien ne décèle la finesse de l'esprit. Mais, derrière le personnage, apparaissent des monstres infernaux; et une légende latine est gravée, au bas de l'image : « Que signifie, Jhéronimus Bosch, ton œil étonné? Pourquoi cette pâleur cadavérique stigmatise-t-elle ton visage? Il semble que tu voies les damnés empyreumatiques, se mouvant dans l'espace? Ne croirait-on point que les antres du terrible Pluton s'ouvrirent devant tes yeux, que tu connus les demeures du Tartare? Car, les retraites les plus profondes de l'Averne ont été bien silhouettées, par ton pinceau! »

Cependant, malgré son imagination débordante, Jhéronimus Bosch observait la nature; mais non pas, comme les Van Eyck, patiemment; sa fougue l'entraînait et précipitait son travail.

Il a voulu surtout montrer du doigt les vices et les folies des gens. N'est-ce pas lui qui, dans un ouvrage autre que ses peintures gnomiques, a figuré sept ou huit individus, puisant dans des coffres, dans des tonneaux, de l'or, et s'arrachant des marchandises, avec cette inscription, là, au fond, sur un mur : « Niemant en kent hem selven? » Certes; et cette maxime, éminemment juste : « Nul ne se connaît! » est corrolaire d'une autre, qu'il a écrite au-dessous : « Chacun cherche son avantage en ce bas monde! Tous sont égoïstes! Personne qui ne songe à ses intérêts! Ah! mon Dieu que de bouches gourmandes! L'un tire à hue, l'autre à dia; et le désir de posséder tourmente l'être humain! »



JHÉRONIMUS BOSCH. — VOLET DU TRIPTYQUE : LA TENTATION DE ST-ANTOINE (MUSÉE DE BRUXELLES).

Pourtant cette gravure de Cock, d'après une imagination identique : une baleine échouée, vomissant une foultitude de poissons, tandis qu'un individu lui fend le ventre, d'où sortent des crustacés, n'est-elle pas encore l'expression d'une idée similaire? Si vous en doutiez, lisez l'inscription explicative : « Grandibus exiguit sunt pisces piscibus esca. » Eh! que c'est vrai : « Les grands mangent les petits! »



JHÉRONIMUS BOSCH. — L'ADORATION DES MAGES, FRAGMENT DU PANNEAU CENTRAL (MUSÉE DE MADRID).



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, EDITEUR A BRUXELLES.

JEAN GOSSAERT. — JESUS-CHRIST CHEZ SIMON LE PHARISIEN, PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE.

(Musée de Bruxelles).

T. I. L. 7.



JEAN GOSSAERT. — LES QUATRE MARIE, REVENANT DU TOMBEAU DU CHRIST (MUSÉE D'ANVERS).

JEAN GOSSAERT

JEAN BELLEGAMBE ET GÉRARD DAVID

Certes, le véritable héritier de Rogier Van der Weyden fut Hugo Van der Goes, qui occupe, par l'austérité de sa manière, narrant ses amertumes, une place spéciale dans la pléiade des artistes de son temps. Mais, un transfuge de l'école de Harlem, Thierry Bouts le Vieux emprunta aussi à l'esthétique de Rogier. Sans doute; et son procédé engendra l'idéal charmant de Hans Memling et celui plus viril de Quentin Metsys.

Tous ces artistes constituaient un groupe de peintres flamands, et par leurs tendances, et par leur origine.

Toutefois, il existait, alors, en Belgique, une école wallonne ou française, formée aux mêmes sources que Rogier Van der Weyden dit « Gallicus » : Simon Marmion, Nicolas Froment, Jean Bellegambe, Jean Gossaert, Joachim Patenier, Henri Met de Blès et Lambert Lombard en faisaient partie.

Est-ce à dire qu'il faille croire que nulle affinité idéale ou technique n'a consanguiné ces deux branches de notre famille artistique, à la fin du xve siècle et au commencement du xvie? Mon Dieu ! non, car seules des nuances différencient les peintures léguées par ces admirables imagiers. Qu'importe le groupe auquel ils appartenaient? Oh! si peu. Il faut une minutie extrême dans l'observation pour définir les particularités qui ont résulté de l'atavisme ou de l'enseignement, chez eux. Celles-ci les classent

pourtant dans l'une des deux sections qui nous occupent. Et si elles sont si infimes, croyez bien que ce phénoménisme découle des relations qu'avaient les anciens peintres à tout instant, plutôt que de leurs races.

En effet, ils voyageaient beaucoup, malgré la difficulté des communications. Toute évolution artistique les intéressait.

Loyalement, ces maîtres s'appréciaient les uns les autres à leur juste valeur. Ils cherchaient même à s'imiter. Leurs styles se sont mélangés, par conséquent. Faisaient-ils donc fi de la personnalité ? Nullement ; mais comme les moyens d'élever le niveau de leur technique les hantaient toujours, ils ne rougissaient point de s'emprunter mutuellement leurs procédés, quitte à obtenir le pardon de semblable larcin, en se prodiguant les démonstrations affectueuses d'une sincère amitié, très réelle et délicieusement bonne au fond ! Ainsi, Simon Marmion voua-t-il des sentiments paternels à son élève, Jean Gossaert, lui-même l'ami de Jean Bellegambe, son condisciple à Bruges, alors qu'ils étudiaient tous deux, sous la direction de Hans Memling.



GÉRARD DAVID (?). — L'ADORATION DES MAGES (MUSÉE DE BRUXELLES).

Jean Gossaert fut un être d'exception, laborieux, courageux, intelligent; et son opiniâtreté à vaincre les difficultés presque insurmontables, que lui créait la position fausse où il se trouvait, le distingua au surplus. Car, d'une part, il avait des attaches, à cause de sa première éducation, avec les principes des gothiques primitifs; de l'autre, l'italianisme envahissant le sollicitait à abandonner sa religion d'antan. N'était-on pas à une époque de transition incontestable? Sûrement; et le hasard de sa naissance, vers 1470, en avait fait un contemporain. Mais, plus tard, il en devint une des principales gloires.

Ce semble que Maubeuge, où il vit le jour, ne l'attira pas, après la mort de Hans Memling. Il s'en alla, vers 1503, habiter Anvers, un centre artistique important, tandis que Jean Bellegambe, de son côté, retournait à Douai, sa ville natale, auprès d'un de ses premiers maîtres, Jean Gossuin. Les registres de la gilde anversoise de Saint-Luc, mentionnent sa présence sous les noms de « Jennyn Van Henegouwe » — Jeanin du Hainaut — et de Jannyn De Mabuse — Mabuse de Mabusius, — ce qui veut dire né à Maubeuge. Et c'était là les dénominations habituelles qu'on lui donnait; la preuve s'en trouve dans différents documents.

Mais, bientôt il eut un protecteur puissant : Philippe de Bourgogne, prince magnifique s'il en fut.

Ce seigneur était un des enfants naturels de Philippe le Bon, « beau jeune homme, à la taille élancée, au teint vermeil, aux yeux noirs, aux traits élégants, qui courtisait les dames et était provoqué par les plus galantes », aux dires de son biographe, le savant Gérard de Nimègue. Et, si tel il

paraissait au physique, il ne semblait pas moins aimable au moral; puis, son intelligence était fort cultivée.

En 1508 donc, Jean Gossaert suivit Philippe, qui partait pour les régions transalpines, député comme ambassadeur, vers le pape Jules II, par l'empereur Maximilien, à propos de la ligue de Cambrai, qu'avait machinée la régente des Pays-Bas, Marguerite d'Autriche.

Il fut accueilli avec les démonstrations les plus flatteuses par les souverains et les villes d'Italie, surtout par le prince de la Mirandole, par les habitants de Vérone et de Florence. « Le pape, Jules II, lui témoigna plus d'égards et de faveurs qu'on n'en avait montré à aucun internonce depuis un siècle, assure encore son biographe. Il honorait en lui la maison de Bourgogne, célèbre dans le monde entier ; il admirait ses connaissances presque universelles. Qu'ils s'entretinssent des labeurs de la paix ou des travaux de la guerre, qui plaisaient fort au belliqueux prélat, Philippe parlait comme un homme plein de savoir et d'expérience, quoiqu'il préférât les occupations tranquilles. Le seigneur bourguignon aimait passionnément la peinture, qu'il avait pratiquée dans sa jeunesse, en même temps qu'il apprenait l'orfèvrerie. Était-il question d'architecture, il en connaissait les lois, les proportions, la symétrie. Les soubassements, les colonnes, les chapiteaux, les entablements et autres parties de la construction, il en raisonnait si bien qu'on aurait cru entendre Vitruve lui-même. Le discours venait-il à tomber sur les aqueducs, les fontaines, les bains publics, nul détail ne lui semblait étranger. »



JEAN GOSSAERT. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS (MUSÉE DE VIENNE).

Et le pape prit le noble seigneur en affection; il lui octroya maintes faveurs sollicitées par d'autres. Mais, telle était sa grandeur d'âme qu'il ne voulut rien accepter, sauf deux statues de marbre, l'une représentant Jules-César et l'autre Hadrien. Car, sa plus vive joie était d'examiner les restes de l'art antique et de les faire copier par Jean Gossaert.

C'est après ce voyage que le peintre transforma sa première manière, qui se rapprochait indifféremment du faire, soit des Van Eyck, soit de Van der Weyden, soit de Bouts, soit surtout de Memling, soit parfois de Metsys, pour adopter, presque exclusivement, les principes ultramontains. Mantegna, Cosimo Tura, Laurent di Credi, Jean-Baptiste de Cima et les adeptes des écoles italiennes l'avaient, en vérité, fortement ému. Il s'enthousiasma de leur esthétique. Que disons-nous? Il s'est évertué avec ardeur à unir deux esthétiques différentes. Et, si on excepte Bernard Van Orley, il contribua plus que n'importe quel artiste à implanter, dans les Pays-Bas, le romanisme

inspiré de l'art antique, à vulgariser l'art néo-païen, dans un but d'édification chrétienne!

Cependant, ses pérégrinations ne se bornèrent pas à ce voyage en Italie; le hasard en favorisa d'autres.

Après la mort du pape Jules II, Philippe de Bourgogne, étant revenu à Bruxelles, fut chargé d'une nouvelle mission à l'étranger. Le 16 juillet 1515, il s'embarqua avec une suite nombreuse pour mener en Danemark, la sœur



JEAN GOSSAERT. — LA SAINTE-FAMILLE (COLLECTION RÖHRER, A MUNICH).

de Charles-Quint, Isabelle d'Autriche, fiancée au roi Christiern II; et il est probable que Jean Gossaert l'accompagna de nouveau. Mais à peine fut-il de retour que le prince, abandonnant la vie publique, s'installa dans son château de Suytbourg, en Zélande.

Il fit de ce séjour un milieu artistique des plus actifs.

Son principal souci était de décorer sa demeure princière. Un monde d'artistes et d'ouvriers y travaillait. Philippe de Bourgogne les fréquentait sans cesse. Nul n'était exclu de ce cénacle pour peu qu'il eût du talent. Et comprend-on combien la présence de si hautes intelligences dût rendre Suytbourg un lieu de délices? Non seulement, on y frayait avec les artistes tels que Jean Gossaert et Jacques de Barbary, le peintre et poète vénitien que Philippe avait ramené d'Italie, mais encore, on y entretenait des



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, EDITEUR A BRUXELLES.

GÉRARD DAVID. — LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINTES.

(Musée de Rouen).

correspondances épistolaires avec les hommes célèbres du temps : le fameux Erasme et Jean Paludanus, professeur à l'Université de Louvain, notamment. On s'y entendait à merveille. Les idées les plus élevées faisaient l'objet de toutes les discussions. Après avoir abordé la métaphysique, les savants discutaient d'art avec les deux imagiers illustres. Puis, l'histoire, la science, la politique, en somme toutes les connaissances humaines, tour à tour,



GÉRARD DAVID. — LE BAPTÊME DU CHRIST (MUSÉE DE BRUGES).

suscitaient les controverses et émoustillaient les esprits : Gérard de Nimègue nous l'apprend, dans les notes qu'il a laissées.

Frédéric de Bade, toutefois, avait remplacé, comme évêque d'Utrecht, David de Bourgogne, un parent de Philippe; mais, fatigué des charges diocésaines, un beau jour, il abdiqua. Alors il fallut nommer un autre prélat; et le choix de ce dignitaire ne fut pas facile. Manquait-on d'hommes de mérite? Nullement; mais la charge ecclésiastique se doublait d'une charge politique. Lors, les conseillers de Charles-Quint pensèrent que le gouvernement du diocèse, veuf de son chef, convenait surtout au châtelain de Suytbourg, parce qu'il saurait maitriser cette population mutine et la défendre contre les agressions perpétuelles de la Gueldre.

Un pareil dessein étonna d'abord et ne séduisit en aucune manière Philippe de Bourgogne, dont il allait troubler le repos. Il objecta ses cinquante-deux ans, sa profonde ignorance de la théologie. On lui répliqua que son âge lui donnerait de l'autorité, qu'il savait se faire obéir et que les érudits, auxquels sa maison était familière, le renseigneraient chaque fois qu'il en aurait besoin. A ces arguments, Charles-Quint ajouta ses prières. Philippe jugea qu'il aurait eu mauvaise grâce, en refusant plus longtemps. Le consentement du Souverain Pontife fut donc acheté pour la somme de douze mille ducats — une fortune; — et, le 19 mai 1517, le nouveau prélat fit une entrée solennelle dans le chef-lieu de la province qu'il allait régir...



JEAN GOSSAERT. — LES JUGES INTÈGRES (MUSÉE D'ANVERS).

Une fois installé dans son diocèse, le prince bourguignon s'établit à Wijck, au château de Duerstede, qui ne tarda pas à devenir pour lui un second manoir de Suytbourg : il l'orna richement, et sa suite d'artistes, de poètes et de savants y fut accueillie.

Les beaux-arts, la littérature ancienne, l'histoire de son temps, l'administration du diocèse et de la province l'occupaient sans cesse. « Il consacrait le matin à ses prières ou à de pieuses études, où son attention se fixait plutôt sur les paroles de la Bible que sur les histoires fabuleuses des saints, dit Gérard de Nimègue. Quand nous rencontrions par hasard quelqu'une de ces légendes, il riait des auteurs, les déclarant les plus ineptes des écrivains, puisque, mentant toujours, ils ne savaient même pas mentir. — Leurs contes pullulent tellement de faussetés, qu'ils oublient leurs propres inventions et se noient dans l'excès de leurs impostures. — Il avait lu plusieurs fois les deux Testaments, il les avait même si bien approfondis, qu'il comparait la traduction d'Erasme à la Vulgate, les jugeant l'une et l'autre en connaisseur. » Puis, après avoir commencé de la sorte la journée, Philippe réglait en personne les affaires spirituelles et temporelles de sa principauté ecclésiastique. « Ensuite, nous dinions et, pendant le repas, les poètes, les historiens, les livres sacrés nous fournissaient la matière de nos entretiens, nous amenaient à débattre certaines questions. Philippe de Bourgogne avait lu en français presque tous les livres d'histoire, écrits par les anciens, et avait retenu les faits qui s'y trouvent consignés. Quand je lisais devant lui les analistes latins, il m'écoutait avec la plus grande attention. L'après-midi, ou il se promenait dans les jardins, ou il allait chez les artistes visiter leurs travaux, comme un bon père de famille. De nouvelles discussions, de bons mots, des plaisanteries quelquefois assez vives animaient, égayaient le souper. Nous causions ensuite une partie de la nuit, ou lisions tour à tour à haute voix. »



GÉRARD DAVID — SAINTE-ÉLISABETH, FRAGMENT DU BAPTÊME DU CHRIST (MUSÉE DE BRUGES).

Or, c'est dans cet entourage éminemment propice au travail intellectuel que Jean Gossaert vivait; et l'affectueux prélat ne laissait jamais chômer son pinceau : Gossaert a

exécuté un grand nombre d'ouvrages, que l'on transporta plus tard à Utrecht pour décorer la salle où délibéraient les États de la province. Et, à la mort du prince tutélaire, survenue en 1524, l'artiste devint le commensal d'Adolphe de Bourgogne, seigneur de la cour de Marguerite d'Autriche.

Il habitait dans le palais de celui-ci, à Middelbourg, quand, par hasard, en 1527, Lucas de Leyde arriva en cette ville. Le maître hollandais, chose naturelle d'ailleurs, se prit d'amitié pour lui. Ils s'entendirent à merveille, et désireux de vivre quelque temps ensemble, entreprirent un voyage, à travers les provinces méridionales des Pays-Bas, afin de visiter les divers artistes qui y résidaient. Mais, bientôt la mort enleva Jean Gossaert à la peinture et à l'affection des hommes les plus éminents de la première moitié du XVIe siècle : il décéda, à Anvers, le 1er octobre 1532, et fut enseveli dans la cathédrale.



GÉRARD DAVID. — LA VIERGE DES DOULEURS (ÉGLISE NOTRE-DAME, A BRUGES).

Et tandis qu'un artiste, appartenant au groupe wallon des peintres flamands, produisait maints chefs-d'œuvre en Hollande, un autre artiste, continuateur plus scrupuleux des traditions brugeoises, inspiré surtout par Thierry Bouts le Vieux, le délicieux et quelquefois terrible Gérard David produisait maints chefs-d'œuvre en Flandre.

Passé sous silence par les anciens biographes, on l'a placé de nos jours au rang qu'il mérite.

Gérard David, connu naguère sous le nom de « Oudewater » — nom du lieu de sa naissance, un village hollandais — naquit vers le milieu du XVe siècle. De qui fut-il l'élève? Nul ne pourrait le dire; toutefois son style accuse clairement l'école de Bruges. Il s'établit dans cette ville, dit-on, vers 1483, et y fut reçu franc-maître de Saint-Luc, le 14 janvier 1484. Rien pourtant ne prouve qu'il n'arriva pas à Bruges, avant 1483. Ses confrères le prisaient en tout cas beaucoup, car ils lui dévolurent plusieurs charges dans la corporation des peintres. En 1496, il épousa Cornélie Cnoop, de Middelbourg. Il résidait à Anvers, vers 1515, mais n'y resta pas fort longtemps. La mort le surprit, à Bruges, le 13 août 1523, et il fut enterré dans l'église Notre-Dame.

Au musée de Bruges se trouve un diptyque de lui : le *Jugement de Cambyse* et l'*Exécution du Jugement de Cambyse,* un autre tableau : le *Baptême du Christ*, et, à Rouen, la *Vierge entourée de saintes*.

Ah! certes ils sont intéressants et dénotent l'influence indiscutable de Thierry Bouts le Vieux. Comme ce maître, Gérard David s'est plu à peindre les horreurs des supplices épouvantables. Les mêmes principes que ceux qui furent chers au peintre louvaniste le poussaient à graphier d'aussi horrifiants spectacles. Tous deux par de brutales anthitèses ont voulu inspirer l'amour de la vertu et l'horreur du vice. Ils ont stigmatisé les tendances barbares de leur siècle; rarement ses aspirations ultraterrestres, faites de rêve pur.

Et ainsi Jean Gossaert, attaché au service de princes bourguignons, Gérard David, établi à Bruges, et Jean Bellegambe, séjournant à Douai, ont-ils enrichi de perles nombreuses l'écrin artistique de la Flandre.

Leur personnalité est bien distincte pour qui a admiré longuement leurs tableaux.

Jean Gossaert a narré pompeusement les légendes religieuses et quelquefois le caractère physique et moral de ses contemporains, avec une puissance d'expression qui n'est plus la puissance d'expression nationale. Son esthétique a été celle des anciens Flamands, augmentée de l'esthétique italienne, — païenne si l'on veut, — raide, froide, cependant, d'une couleur délicate, d'un fini recherché, d'une composition remarquable.



GÉRARD DAVID. — PORTRAIT DE DONATRICE, FRAGMENT DU BAPTÊME DU CHRIST (MUSÉE DE BRUGES).

Gérard David, plus austère, plus en communion d'idées avec ses pieux devanciers, a imposé leur religion naïvement, comme dans l'*Adoration des Mages* du musée de Bruxelles, — attribuée à tort, selon nous, soit à Jean Van Eyck, soit à Jean Mostaert, soit à Henri Met de Blès, si l'on compare, à la façon de M. Eugène Copman, certains détails de forme, voire des groupes entiers de personnages, aux tableaux connus du maitre; — ou bien a commenté leur horreur du vice, comme dans le *Jugement de Cambyse* et l'*Exécution du jugement de Cambyse.*

Jean Bellegambe, lui, absolument enthousiaste des premiers gothiques, s'est évertué à imiter leurs grâces charmantes, leurs parturitions religieuses, leurs béatifiques visions. Tel le montre le retable d'Anchin, merveilleux monument pictural, polyptique à neuf panneaux, représentant le *Triomphe de l'Église*, avec une pompeuse et éloquente richesse de style.

Par leurs œuvres magiques, vrais chefs-d'œuvre pour la plupart, ces trois artistes, dans l'art flamand, prennent place, à juste titre, parmi les maitres indiscutés; et comme ils sont plus intéressants que les Van den Bossche, les Bernaerts, les Van Landonck, les Van der Borcht, les Bessemers, les Crabbe, les Portugaloys, les Van Nevele, les Beer, les Backereel, les Wytevelde, les Van Tongheren, les Scoenere, les De Rycke et tant d'autres peintres qui vécurent peu de temps avant eux ou furent leurs contemporains!



GÉRARD DAVID. — SAINTE-MARIE-L'EGYPTIENNE, VOLET DU BAPTÊME DU CHRIST (MUSÉE DE BRUGES).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

QUENTIN METSYS. — LA LÉGENDE DE SAINTE-ANNE, PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE.

(Musée de Bruxelles).



LE CHRIST BÉNISSANT (MUSÉE D'ANVERS).

QUENTIN METSYS

Des rues étroites et tortueuses recèlent, là-bas, près du port d'Anvers, une population cosmopolite. Dans ces gehennes du travail, toutes les nations se coudoyent. On crie, on gesticule, on se précipite. Les tâcherons enlèvent ou remisent des ballots. Des hommes de peine pantois se reposent, appuyés aux murs. Poursuivie par les imprécations des commères, une femme trôle portant deux pierres au cou et un marteau de plomb sur les épaules ; elle expie un crime de ribauderie, de calomnie ou d'injure. Dessous une statue de saint, couronnée d'un chapel de roses, témoignage naïf de foi ardente, des enfants jouent au coin d'une ruelle ; ils agacent un chien, un chien roux étendu sur le flanc, les pattes étirées. Et les cris continuent, les gestes se répètent, la précipitation perdure. Puis, c'est un branle-bas général ; l'heure de midi est sonnée. La rue sommeille vide, morne, silencieuse. Les hautes façades dressent sur le ciel leur ossature trouée de trous béants, vides, mornes, silencieux aussi dans le bas ; papillotante, éclairée, braiseyante dans le haut, où le soleil lèche les murs et embrase les carreaux verdâtres par intermittences, entre deux baisers de nuages voguant au fond de l'azur. Et nul bruit ne trouble le repos. Les ombres violettes s'épandent. Leur diaphanéité enveloppe le monde fourbu, casematé à l'intérieur. Le vent, seul, râcle timidement les enseignes en fer forgé, fixées au dessus des portes sur lesquelles brille, comme un écu d'or neuf, le tirant en cuivre, reluisant, déformant ce qu'il reflète, le tirant surmonté d'une ouverture carrée, défendue par un grillage noir, sinistre...

Mais hélas ! mirage du passé, ce paysage urbain n'est plus ; il était autrefois, à la fin du xve siècle...

Or donc, dans une de ces rues étroites d'autrefois, bordée d'antiques maisons, aux poutres sculptées, aux vitres nombreuses, où le soleil dardait

à peine quelques rayons, la rue des Tanneurs, à Anvers, habitaient Quentin Metsys et sa mère.

L'huis de leur demeure attirait le regard. Un singe habilement imité le surmontait, afin qu'on dénommât cette maison : Au Singe, comme d'autres étaient appelées : A l'Ours blanc, Au Cheval pie, Au Lion d'or, Au Paradis ou bien : A l'Enfer, Au Cygne, A l'Étoile, A la Balance, Au Panier!

Ils habitaient là tristes et pauvres, du moins dans une situation précaire, gagnant leur pain journalier à la sueur de leur front.



LA MORT DE SAINTE-ANNE, FRAGMENT DE LA LÉGENDE DE SAINTE-ANNE (MUSÉE DE BRUXELLES).

En effet, maître Quentin Metsys n'était pas encore le peintre illustre de l'*Ensevelissement du Christ* et de la *Légende de Sainte-Anne;* il pratiquait un art moins élevé; il forgeait le fer simplement, comme ses ancêtres, d'ailleurs.

Car en ce temps — dans la seconde moitié du XVe siècle — son père, Josse Metsys avait été le plus adroit des ferronniers de Louvain. Sa réputation était grande de son vivant. Les magistrats l'estimaient. Même, ils lui accordaient une gratification annuelle, consistant en cinq aunes de drap noir, destinées à une robe de cérémonie. Et l'on ne pouvait être plus heureux que chez lui, rue de Malines, sur les bords de la Dyle, surtout après la naissance de trois enfants, deux garçons et une fille, que lui donna son épouse, Catherine Van Kynckem, lorsqu'il décéda soudainement.

De ces enfants, Josse était l'aîné; Quentin, le second en âge — il naquit en 1466; — et lors du décès de leur père, vers 1482, parce que ses deux fils avaient appris à battre l'enclume et à manier les lourdes pinces des taillandiers, la veuve du vieux Josse put continuer le commerce de son mari défunt.

Je vous jure qu'ils battaient le fer avec adresse quoique très jeunes encore! L'aîné principalement, excitait l'admiration vive du public : il a martelé le couvercle des fonts baptismaux de l'église Saint-Pierre à Louvain, et la potence en fer battu, avec des ornements à jour, qui sert à le mouvoir.

Cependant, Fornenbergh raconte que les chanoines de l'église Saint-Pierre commandèrent au futur peintre, à Quentin, un dais d'autel d'une facture analogue à celle des fonts baptismaux. Il copia la forme d'un cep de vigne encadré de ses feuilles, où grimpaient et folâtraient de minuscules animaux. Et l'on trouva cet ouvrage si magnifique que d'autres églises de la ville et plusieurs monastères d'alentour engagèrent l'auteur à faire quelques travaux pour eux.

Mais, des événements, dont nous ne connaissons pas la nature, survinrent qui forcèrent Quentin d'émigrer, à Anvers, avec sa mère, et de pratiquer, en cette ville, son métier de ferronnier.

Ah! certes, sa réputation n'y fut pas conséquente d'abord. Il lutta contre la misère, contre l'adversité. Mais, il s'imposa par un chef-d'œuvre : le couronnement du puits, placé devant le portail de l'église Notre-Dame.

Au-dessus de la margelle, les branches de fer s'entrelacent ingénieusement, s'épanouissent en feuilles, vaguent en filigranes, se chargent de fruits, convergent en dôme. Et, fièrement, une figure se profile sur cette dentelle noire, frottée de rouille bistrée, le légendaire géant Brabon, le tyran redouté des navigateurs, celui qui leur imposait des charges, qui prétendait avoir droit, en guise de dîme, à la moitié de leurs marchandises, qui leur coupait la main droite, quand ils essayaient de le tromper, puis la jetait dans l'Escaut; le légendaire géant Brabon enfin! la terreur des ancêtres anversois.



LA VIERGE (NATIONAL GALLERY LONDRES).

Néanmoins, après l'exécution de cette merveille à nulle autre semblable, la maladie anéantit les espérances du ferronnier. Quentin fut distrait par elle de ses travaux journaliers. Longtemps, longtemps il languit. Puis, il souffrit encore de la misère, de la misère qui l'étreignait, lui et sa mère chérie. Et pour Dieu! qu'advint-il? Le hasard lui mit le pinceau à la main!

Les folies carnavalesques agaillardissaient la vieille cité. Les troupes nomades des masques braillaient. Le peuple s'ébaudissait. Les truandailles émoustillaient. Parmi la plèbe délirante, suivant un ancien usage, les lazaristes et les autres religieux qui soignaient les malades déambulaient, promenant dans les rues un grand cierge, orné de moulures, de verroteries. Ils distribuaient aux enfants des gravures sur bois, enluminées de brillantes couleurs, représentant des saints; il était donc nécessaire qu'ils en possédassent une multitude. Or, voyant la gêne contre laquelle se débattait en vain Quentin Metsys, incapable de besogner vaillamment, un de ses camarades lui suggéra de colorier des estampes, de les vendre aux religieux, jusqu'à ce que sa guérison lui permît de reprendre le marteau pour marteler quelque nouveau chef-d'œuvre. Et le conseil étant raisonnable, le forgeron s'improvisa enlumineur. Mais, dès qu'il put reprendre ses outils, il s'évertua derechef à quelque ferronnerie; ce fut peut-être alors qu'il exécuta la tombe d'Edouard IV, en fer ouvragé, qu'Immerzeel lui attribue selon la tradition; cette tombe merveilleuse, aussi belle que le puits d'Anvers, qui orne la chapelle de Saint-Georges, à Windsor.

Quoi qu'il en soit, l'amour fit de lui, plutôt que la nécessité, le sublime continuateur des premiers peintres flamands.

Metsys n'avait que vingt ans. C'était un beau jouvenceau, aux traits mâles et réguliers, au nez fort, mais d'un dessin élégant, aux grands yeux expressifs, aux cheveux naturellement bouclés. Il a eu soin de le dire lui-même,



SAINTE ANNE ET JOACHIM, FAISANT A L'ÉGLISE LA DONATION DE LEURS BIENS, FRAGMENT DU TRIPTYQUE : LA LÉGENDE DE SAINTE-ANNE (MUSÉE DE BRUXELLES).

en peignant ses deux portraits du musée de Florence. Et, assurément, sa belle prestence devait faire battre un cœur à l'unisson du sien. Il aima Alijt Van Tuylt, et en fut aimé... Cependant, son aimable voisine — car, nous oubliions de dire que les amants étaient voisins ! — d'une beauté délicate, avait séduit un peintre, dont l'ardeur plaisait d'aventure au père de la damoiselle, un vieil amateur de tableaux. Et souventes fois, sans doute, la belle souhaita que le forgeron fût le peintre, et le peintre le forgeron !... Quentin soupçonna-t-il l'éther angéliquement pur de ces rêves? A coup sûr; car un incident délicieux les unit à jamais; Fornenbergh le raconte : « Un jour, Metsys s'entretenait avec son futur beau-père dans une salle haute, et l'amateur lui



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

QUENTIN METSYS. — L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST, PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE.

(Musée d'Anvers).

montrait une ébauche qu'il avait esquissée. Mais, tandis qu'ils causaient, on manda Van Tuylt pour une affaire qui l'occupa longtemps. Or, Metsys profita de la circonstance et peignit, sur la joue du personnage principal de l'esquisse, une grosse mouche, si habilement imitée qu'elle faisait illusion. Et, quand sur ces entrefaites, le maître du logis revint, il aperçut l'animalcule installé au plus bel endroit de son ouvrage, fit un mouvement colérique pour



SAINTE-MADELEINE (MUSÉE D'ANVERS).

l'éloigner, toucha le panneau; mais l'insecte restant immobile, il s'encoléra davantage et demanda, ensuite, qui lui avait joué ce tour pendable.

— Croyez-vous, lui dit Metsys en riant, que l'artiste capable de vous tromper à ce point soit digne de posséder votre fille?

— S'il ne l'obtenait pas, reprit le vieux mystifié, ce ne serait pas faute de mérite!

— Eh vrai! C'est moi qui ai peint cette mouche, et, si vous en doutez, je vais en peindre une douzaine à côté de la première.

» Le vieillard fut enchanté de cette malice, assure l'auteur, et, Quentin Metsys lui ayant donné des preuves plus sérieuses de son adresse supérieure, il lui accorda la main d'Alijt, qui lui obéit sans regret. »

Oh! ce brimborion anecdotique, émaillant notre histoire, semble puéril.

Qu'importe sa probabilité ! L'historiette n'est-elle pas charmante de grâce ingénue? Puis, sa véracité paraît indubitable. Quarante ans après la mort du maître, Lampsonius l'a narrée en vers, qui se trouvent au bas d'un portrait de Quentin Metsys, portrait gravé par Jérôme Cock :

Sic, ubi Vulcanum nato Venus arma rogarat,
Pictorem e fabro, summe poeta, facis.

En est-il ainsi ? Quand Vénus demande pour son fils des armes à Vulcain, d'un artisan, le poète suprême fait-il un artiste? Après tout, pourquoi pas? L'amour est un si puissant magicien! En tout cas, sans conteste, Quentin Metsys a produit, après son mariage, qui dut avoir lieu vers 1491, quelques chefs-d'œuvre; et il entretint, jusqu'à sa mort, survenue en 1530, des relations affectueusement amicales avec les hommes illustres de son temps : Erasme, Pierre Ægidius, Thomas Morus, Albert Durer, entre autres. Leur correspondance, en prose et en vers, prouve combien ils l'estimaient. Ce qui le prouve au surplus, c'est le soin qu'a pris le maître d'exécuter leur portrait, soit en le martelant et en le ciselant en fer, soit en le sculptant sur bois, soit en le dessinant, soit en le peignant.



L'OFFRANDE DE JOACHIM REPOUSSÉE, VOLET DU TRIPTYQUE: LA LÉGENDE DE SAINTE-ANNE (MUSÉE DE BRUXELLES).

Ces œuvres secondaires, toutefois, ne lui assignent pas une place marquante, dans l'histoire de l'art flamand. L'*Ensevelissement du Christ,* un des plus précieux retables du musée d'Anvers, et le triptyque représentant la *Légende de Sainte-Anne,* une merveille du musée ancien de Bruxelles, par contre, le font distinguer parmi nos plus brillants artistes. Que disons-nous ? Ces deux chefs-d'œuvre indiquent qu'il fut l'initiateur de toute une école qui, au commencement du xvᵉ siècle, se souvenait des traditions nationales : elle a demandé aux maîtres primitifs, aux sublimes aïeux de l'école brugeoise, leurs secrets. N'allez pas croire que ce fut pour les plagier. Ils ne songeaient même pas, les artistes d'alors, à l'imitation servile; et moins que tout autre, Quentin Metsys la voulut-il pratiquer. Ils ambitionnaient de renouveler certaines scolies picturales, augmentées d'un interprétation personnelle de l'objectivité. Volontiers nous le concédons, l'art du peintre-forgeron est dérivé de celui de Thierry Bouts le Vieux, quoiqu'on ne sache pas où il apprit son métier de peintre. Mais s'il connaissait les procédés du « pourtraiteur de Louvain », il a eu une conception esthétique nouvelle, rappelant fort peu l'idéal de son modèle. Les dévorements absolus de l'âme lui étaient cachés; du moins ne les entrevoyait-il que gironnés par une suprême élégance, qui en adonisait l'acerbité. L'*Ensevelissement du Christ* est d'un réalisme excessif. Soit; mais combien différent du naturalisme exacerbant qui caractérise le *Martyre de Saint-Erasme!*

Déjà, le Rédempteur mort gît entre les bras de Nicodème agenouillé. Joseph d'Arimathie lui a enlevé la couronne d'épines. Elle macule un linge que tient un homme coiffé d'un turban. Les épines en sont effrayemment longues et subulées : on les dirait de fer! Mais le pieux israélite dolemment absterge la tête sanguinolente du divin supplicié. Elle est livide,

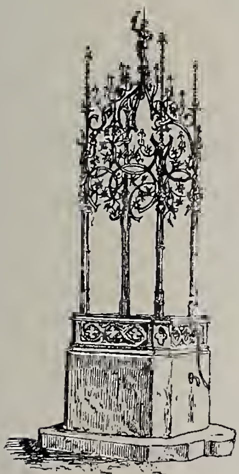
bleuâtre, abîmée par la mort, d'une vérité terrible. Est-ce le Christ, ce malheureux aux muscles déprimés, aux lèvres terreuses, à l'œil décomposé au fond de l'orbite agrandi ? Est-ce le doux philosophe mystique, ce martyr aux os saillants, aux extrémités tortues, aux membres ulcérés ? Cependant, ce n'est pas le Jésus aux formes alanguies, le Jésus né dans les limbes des rêves chez un imagier ascétique : c'est le cadavre de l'homme ! Madeleine essuie de ses longs cheveux le pied gauche du Médiateur, lubrifié d'une huile odorante. Marie Salomé aide à maintenir le buste soulevé en tirant le défunt par le bras. Une femme porte un vase élégant et une éponge destinée à laver les plaies sacrées. Le disciple bien aimé, Jean soutient la Vierge des Douleurs. Marie Cléophas étreint ses mains crispées. Mais, voici qu'au fond d'une enfractuosité rocheuse, divers personnages préparent le tombeau du Fils de l'Homme : une servante balaie la caverne; une autre l'éclaire au moyen d'une torche ; un vieillard apporte un linceuil. Au-dessus apparaît le Golgotha, un plateau sur des rochers, piqué d'herbes et d'arbrisseaux. Les larrons pendent encore aux gibets. Deux Flamands épongent celui sur lequel le Christ est mort. Un disciple emporte l'échelle qui servit à descendre la pauvre victime expiatoire. Un autre dévore une miche de pain. Le gardien du calvaire, sa hallebarde déposée près de lui, se devêt. Et, dans le lointain, cernée de collines embrumées, patinée de bleu, transparaît Jérusalem.


SALVIUS BRABON (STATUETTE SURMONTANT LE PUITS DE QUENTIN METSYS, A ANVERS).

Cette composition primordiale, animée d'une puissance de vie que ne devinèrent point les artistes antérieurs de l'école brugeoise, qui fit évoluer l'art vers une interprétation de l'humanité plus conséquente, moins reléguée au second plan par l'accaparement du paysage, comme l'ont compris les Van Eyck et leurs successeurs immédiats, est encadrée de volets, l'un commémorant Hérodiade, présentant à Hérode la tête de Jean, l'autre saint Jean-l'Evangéliste au milieu d'une cuve d'huile bouillante. Et, dans l'œuvre de Quentin Metsys, la *Légende de Saint-Anne* est tout aussi importante.

Ici, l'artiste, nullement obsédé par les amertumes de la Passion, a tracé un tableau charmant, délicat au possible de la psychie féminine, à différents âges. Il a décrit, tour à tour, les tristesses de la stérilité, les joies de la maternité, les navrances de la mort détruisant ces bonheurs, mais de la mort qui a engendré la vie ! Les couleurs angélisées sont tombées de sa palette. Pures, elles scintillent, brillent, rayonnent. Rien n'est plus ravissant : on dirait des gouttes de rosée opalines, diamantant des pétales de roses.

D'ailleurs, la légende inspiratrice est finement tissée de sentiments précieux : « Anne, l'épouse stérile de Joachim, et le vieux serviteur de Dieu souffraient de savoir leur race épuisée. Ils priaient le Très-Haut, sans cesse, pour qu'il leur donnât un héritier de toutes les vertus. Lors, dans sa miséricorde, l'Éternel eut pitié de leurs quérimonies et exauça leurs supplications. Un


PUITS DE QUENTIN METSYS, A ANVERS.

ange leur apparut. Il apporta la bonne nouvelle. Marie naquit. Elle engendra le Fils de l'Homme. Et les vieillards jouirent de ce bienfait céleste... »

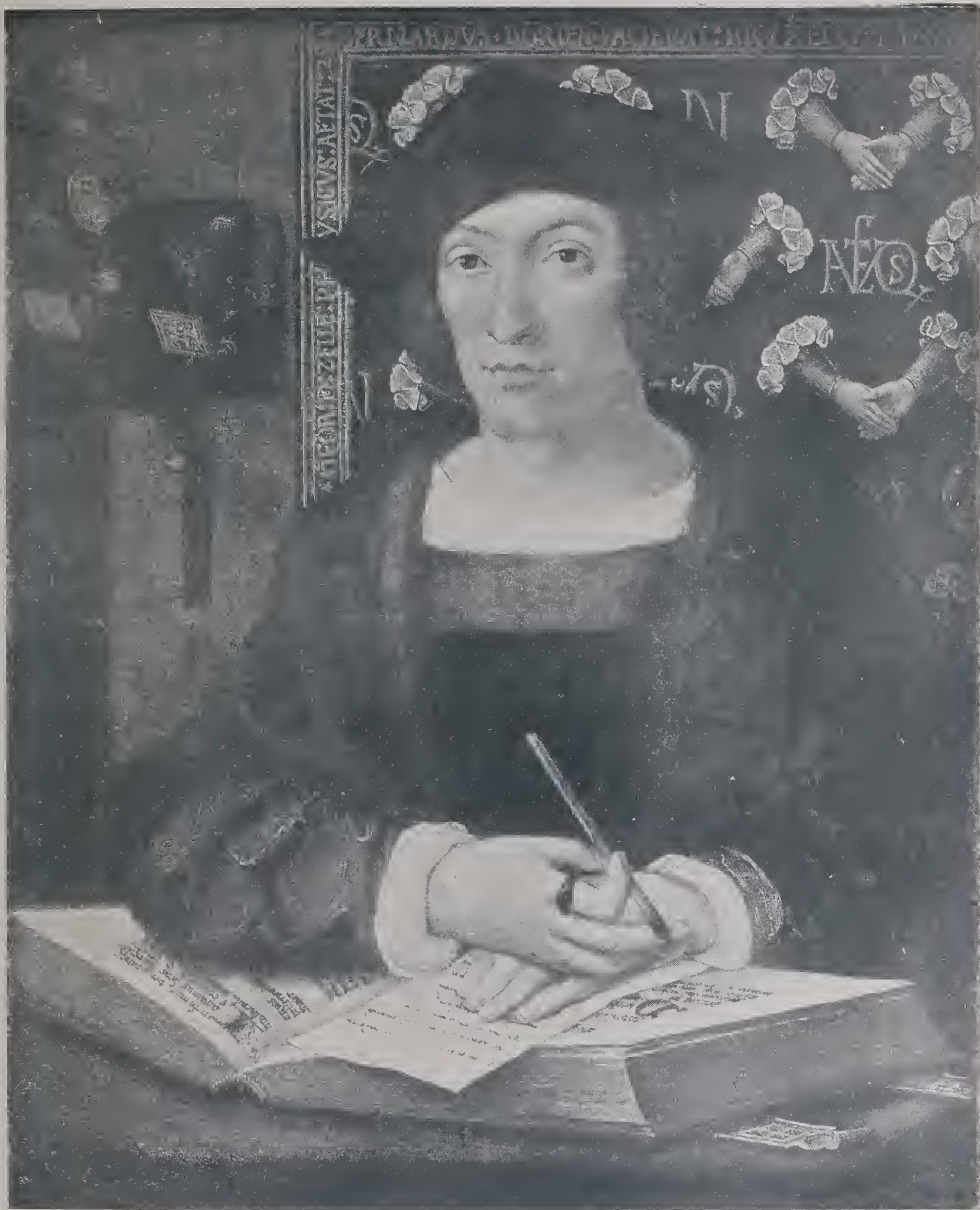
Cette version pieuse servit de thème au maître. Il conçut son œuvre à une époque de sa vie où le bonheur ne lui souriait plus. Il l'a graphiée à un moment où l'allégresse lui était revenue. C'est en quelque sorte une histoire de ses sentiments propres et de ceux de son Alijt, défunte; une réminiscence de leurs espérances communes, une biologie de leur vie dodonienne d'antan. Mais c'est aussi un acte de foi profonde. L'amour avait germé de nouveau dans son cœur. Il avait épousé Catherine Heyens. Et si la merveilleuse peinture stigmatise toutes les angoisses, elle clame également toutes les espérances : elle décrit la synthèse des joies chastes. Car, dans cet épèlement de tons suaves, amalgamés, n'est-ce pas qu'on lit l'existence de deux êtres heureux, séparés par la mort, et les voluptés de deux êtres que la vie a unis? Ces panneaux n'ont pas l'acuité d'une plainte importune. Les sanglots qu'ils rappellent n'érodent pas l'âme. Ils y sont, néanmoins, atténués, il est vrai, par des remembrances et des espérances béatifiques. Et, peut-on imaginer une artialité plus suggestive? Connaît-on une cantilène plus fertile en dictames? Ces hommes austères, entourés de femmes divines, de femmes absorbées par les soins maternels qu'elles prodiguent à un essaim d'enfants blonds et roses, au sein d'une quiétude profonde; mais ils concrètent la somme des bonheurs terrestres que d'aucuns ont rêvé en vain !...



VIERGE EN PRIÈRE (MUSÉE D'ANVERS).



ERASME, MÉDAILLON.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, EDITEUR A BRUXELLES.

BERNARD VAN ORLEY. — PORTRAIT DE GEORGES DE ZELLE, MÉDECIN DU XVI[e] SIÈCLE.

(*Musée de Bruxelles*).





JÉSUS MORT, PLEURÉ PAR LA VIERGE (MUSÉE DE BRUXELLES).

BERNARD VAN ORLEY

Bernard Van Orley vivait au centre de la vieille capitale brabançonne. Sa demeure se trouvait proche de l'antique église Saint-Géry. Longtemps elle fut, au XVIe siècle, le rendez-vous des peintres, des littérateurs des fabricants de tapisseries, des savants et des gens notables de l'époque; même ce milieu profita momentanément aux adeptes de la Réforme; et ma foi! ce fut au plus grand dam du célèbre peintre!

Appartint-il, cependant, à certaine secte protestante, Bernard Van Orley? Aucun document ne le prouve, mais la justice ombrageuse le soupçonna d'être en bonne intelligence avec quelques-uns de ceux qui professaient des idées subversives, au point de vue religieux; or de ce fait, il eut maille à partir avec l'inquisition, haineuse de toute innovation hétérodoxe.

En ce temps, d'ailleurs, les plus belles intelligences penchaient vers les dogmes nouveaux. Luther défendait avec ardeur ses principes. Il avait conquis de fervents admirateurs. Tous s'éventuaient, sinon publiquement du moins en cachette, à aider ses efforts; et, parmi eux, Erasme se montrait un prosélyte ardent, quoiqu'il soit resté dans le giron de l'Église catholique, peut-être plus par nécessité que par conviction. Car la cour de Bruxelles ne goûtait pas les idées de rénovation et de tolérance. On traquait les hérétiques comme des bêtes fauves. La vie de nul n'était sauve, au moindre soupçon. Une dénonciation suffisait pour envoyer au supplice. Mais malgré tout, le protestantisme comptait de nombreux adhérents aux Pays-Bas et, en particulier, à Anvers, dans les rangs du clergé séculier et chez les frères augustins.

Les persécutions n'arrêtaient pas les prêches hérétiques. A peine avait-on, soit brûlé vif, soit jeté à l'eau, un prêtre convaincu d'apostasie qu'un autre, du haut de la chaire de vérité, se déclarait, lui aussi, partisan du luthérianisme. Alors, il advint qu'une servante révéla en confession les noms de plusieurs notabilités bruxelloises comme étant coupables de « luthérie », et que des poursuites furent commencées contre elles; contre des malheureux innocents : Valentin Van Orley, père de notre artiste, et sa femme; Agnès Seghers, épouse de Bernard; le peintre Jean Van Coninxlo, son parent; Jean Tons et Jacques 'T Seraerts, également peintres; Pierre De Pannemaeker, Jean Bacx, Pierre Van den Bossche, Jean Van Lennicke, Guillaume Leemans, Jean Van Ophem, tous ouvriers d'art ou ſabricants de tapisseries, tous commensaux ordinaires de Bernard Van Orley; et le pauvre, lui-même, fut inquiété!



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS (MUSÉE D'ANVERS).

Que s'était-il donc passé? Ah! voici : le Jeudi-Saint de l'année 1527, un étranger, soi-disant officier du roi de Danemark, accompagné d'un inconnu habillé d'une cape espagnole, coiffé d'un bonnet noir, nanti de chausses grises et portant l'épée au côté, se présenta chez le talentueux Flamand.

Les voyageurs furent reçus courtoisement. L'artiste les traita en galant homme. Autrefois, il avait peint les portraits du roi de Danemark et de la reine; et ce souvenir l'incitait à faire le plus cordial accueil à des seigneurs de leurs sujets. Néanmoins, elle n'était point vraie cette origine, et danoise, et espagnole de ceux-ci. L'un d'eux n'était autre que le prédicateur Van der Elst, l'ancien curé de l'église Notre-Dame, d'Anvers, un fervent serviteur de la Réforme. Et, grâce à la bienveillance de Bernard Van Orley, il put prêcher aisément en sa demeure, à quatre reprises différentes, en présence des parents et des amis du peintre, séduits, assurément, par les exhortations défendues et, selon toute probabilité, fort enclins à partager les opinions du prédicant! Or, rien n'aurait transpiré de ces incartades sans la dénonciation d'une maritorne; mais celle-ci fut cause de tous les désagréments, qui troublèrent la paix du cénacle.

Bernard Van Orley comparut, à Louvain, devant l'inquisiteur, Nicolas A Montibus, le 4 mai 1527; il dut promettre de ne plus écouter les apôtres de l'erreur; et en fut quitte à si bon compte, grâce à l'intervention de Marguerite d'Autriche, dont il était le peintre favori. Mais sur ces entrefaites, Tons et son fils avaient été incarcérés à la « Steenpoort », à Bruxelles; et tous furent cités encore devant le conseiller du Brabant, maître Charles Heenkenshoot, qui demeurait rue des Foulons — aujourd'hui rue du Lombard — afin de déclarer sous serment combien de fois ils avaient ouï les prêches de Van der Elst. Puis, la chancellerie décida qu'ils ne pouvaient s'absenter de Bruxelles pendant cinq mois, sous peine d'avoir une main coupée; qu'ils devaient assister à des sermons en l'église Sainte-Gudule, sur une estrade, placée vis-à-vis de la chaire de vérité, autant de fois qu'ils avaient entendu des prêches

protestants; qu'une amende de vingt florins carolus leur était infligée; moyennant quoi on les laissa en toute quiétude, sous la surveillance des inquisiteurs...

Nul malheur autre ne doit avoir attristé, outre mesure, l'existence du peintre bruxellois : il vit le jour sous une bonne étoile, entre 1490 et 1501.

Ses ancêtres les plus éloignés appartenaient à la haute noblesse; mais son père, Valentin, né en 1466, était un bâtard d'Éverard d'Ourle ou d'Orley; et c'est pourquoi il fut simple bourgeois de Bruxelles comme ses descendants. Ce lui permit d'être peintre; la gilde de Saint-Luc anversoise le reçut dans son sein. Et on sait encore qu'il épousa d'abord, en 1490, Marie Van Pynbroeck, dont Bernard était le fils; et, ensuite, en 1502, Barbe Van Coppenberghe.


PORTRAIT D'UNE DONATRICE (MUSÉE D'ANVERS).

Quoi qu'il en soit, Bernard Van Orley jouissait d'une grande réputation. Marguerite d'Autriche et Marie de Hongrie, sa nièce — autre gouvernante de nos provinces — prisaient son talent. Et il obtint les faveurs, non seulement de la bourgeoisie, à laquelle il se flatta toujours d'appartenir, mais aussi des seigneurs de la cour.

L'année 1521 fut marquée par un événement mémorable dans la vie de Bernard.

Le prince des peintres allemands de l'époque, Albert Dürer voyageait alors dans les Pays-Bas. Le hasard de ses pérégrinations l'amena d'aventure à Bruxelles. La ville le séduisit. Les monuments l'impressionnèrent. Les œuvres d'art l'enthousiasmèrent. Mais, si tout cela lui semblait admirable, il n'eut qu'à se louer fort peu de la façon dont on le rémunéra de certains travaux.


FRANÇOIS Ier ET ÉLÉONORE, SA FEMME, EN PRIÈRES (VITRAIL DE L'ÉGLISE Ste-GUDULE, A BRUXELLES).

Le maître a narré lui-même ses observations. Il a dit combien étaient avenantes Marguerite d'Autriche et les personnes de la cour. Certes, la princesse et ses courtisans paraissaient charmants : « Mais six de ces personnages, dit-il, dont j'ai fait le portrait, à Bruxelles, ne m'ont rien donné.... » Bernard Van Orley, lui, reçut superbement l'illustre nurembergeois à sa table; et « ce repas coûta bien dix florins », a constaté Dürer...

Cette comparaison faite par le célèbre élève de Wohlgemuth, l'ami d'Erasme, de Mélanchton, de Raphaël, de Lucas de Leyde, l'hôte de Maximilien I[er], de Charles-Quint, de Ferdinand de Bohême et de Hongrie, de toutes les sommités savantes, artistiques et politiques de son temps; cette comparaison faite par Dürer, entre la tante du futur empereur Charles-Quint et un peintre bruxellois, comparaison tout en faveur de ce dernier, ne manque pas de piquant! Au contraire; elle prouve que, jadis comme à l'heure actuelle, la vérité permane toujours en deça, l'erreur au delà. Le mérite n'est jamais, en effet, reconnu par

tout le monde; et qui donc a formulé cet axiome d'une navrance suprême : « Les artistes seraient bien heureux s'ils n'étaient jugés que par les seuls vrais artistes? »

Cette comparaison dicte encore l'état des esprits d'antan. Vous en souvient-il? Les premières années du XVIe siècle furent stigmatisées par des évolutions psychologiques conséquentes. L'Italie essorait la principale intellectualité artiale. Sur les ruines découvertes de l'antiquité, germait une esthétique rénovatrice. Le mysticisme du moyen âge ne fécondait plus les talents. Les pensées chastes, comme les tons délicatement fanés des minia-



LES BELLES CHASSES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN : LA PRISE DU CERF (DESSIN AU MUSÉE DU LOUVRE).

tures primitives, gisaient esseulées entre les pages jaunies des missels gothiques. Une ascèse picturale transformée hantait les intelligences. Songeait-on que l'on pût glorifier Dieu, la Vierge et les saints autrement que sous des formes païennes? Oh! si peu! La Renaissance splendidement éblouissante irradiait toute force créatrice. Rome éclairait l'humanité pensante. Vers elle, la génialité louvoyait pour entrer dans ce havre de salut, où d'autres génies déjà magnifiaient le beau réincarné. Une trinité providentielle : Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphaël, symbolisait le Vrai, le Beau et le Bien. Qu'était-ce que leurs œuvres? La quintessence de la Force, de la Pensée et de la Grâce. Et le catholicisme défaillant opposait ainsi une argumentation sublime, puisée à la source même de toute sagesse, au luthérianisme naissant. Dieu voulait cette assomption magique des facultés intellectives pour montrer son omnipotence. A d'aucuns, peut-être, ce semblera un jugement téméraire.



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

BERNARD VAN ORLEY. — LES ÉPREUVES ET LA PATIENCE DE JOB.

PANNEAU CENTRAL DU POLYPTYQUE.

(Musée de Bruxelles).

Mais qu'importe la négation ignorante! Sait-elle, la foule moutonnière, à laquelle toute transcendance métaphysique échappe, que la puissance qu'elle dénomme fatalité n'est qu'un abstrait naturel, synthèse de toutes les contingences? Sait-elle, ensuite, que les événements politiques en furent les prodromes; que commencée, en France, sous le roi Louis XII, la révolution triompha complètement sous François Ier; et qu'elle s'accomplit, aux Pays-Bas, dans la première moitié du règne de Charles-Quint? L'Italie avait fécondé,



LE MARIAGE DE SAINTE-ANNE ET DE JOACHIM, VOLET DU TRIPTYQUE : ÉPISODES DE LA VIE DE LA VIERGE (MUSÉE DE BRUXELLES).

en effet, l'esthétique de nos artistes. Elle les a inspiré souverainement, tous sans distinction. Et c'est pourquoi, nous possédons des tableaux romanistes, des peintures dues à Jean Gossaert, à Jean Schoreel, à Lambert Lombard, à Lancelot Blondeel et à Bernard Van Orley; des œuvres ayant, toutefois, des attaches visibles avec les idéalités peintes par les primitifs flamands, car deux styles s'y confondent : la manière flamande et la manière italienne.

Notre artiste surtout ne prétendit jamais abandonner les principes naturalistes. Toute sa geste se distingue par un attachement incontestable aux idées chères à ses ancêtres. La nature était son guide principal. Que demanda-t-il aux Romains et aux Florentins? sinon une entente nouvelle de la composition et une conception véridique du mouvement.

Un des joyaux du musée de Bruxelles est topique de son désir d'innover; nous désignons le triptyque, les *Épreuves et la patience de Job,* peint par Van

Orley pour Marguerite d'Autriche, qui en fit don à Antoine de Lalaing, seigneur de Hoogstraeten, l'un de ses ministres favoris.

Que signifie le panneau central? Il représente les malheurs qui accablèrent un vieillard, Job, l'homme parfait, le serviteur intègre, jouissant antérieurement de tous les bonheurs de ce monde, et cela avec une éloquence singulière. Vraiment, c'est la version plastique de ce passage du *Livre de Job :* « Tes fils et tes filles, vient lui dire un de ses serviteurs, mangeaient et buvaient dans la maison de leur frère aîné; et voici, un grand vent s'est levé de delà le désert et a heurté contre les quatre coins de la maison, qui est tombée sur ces jeunes gens et ils sont morts; et je suis échappé, moi seul, pour te le rapporter. » Mais, le sujet en lui-même n'attire pas tant l'attention; la façon magistrale avec laquelle il est délinéé subjugue plutôt.



PORTRAIT DE PHILIPPE HANNETON ET DE SES FILS (MUSÉE DE BRUXELLES).

Bernard Van Orley a composé un merveilleux édifice en style renaissance, aux piliers massifs, dont les plus rapprochés de l'avant-plan sont enrichis de panneaux, de médaillons, de sculptures en haut-relief. Toutefois, il est partiellement démoli. Le vent d'au delà du désert le fait trembler sur ses bases encore. Des murs, les colonnes tout s'effondre, blesse, mutile, écrase, tue les jeunes gens surpris, épouvantés, s'enfuyant pour mourir à quelques pas plus loin, tandis que la voûte s'entr'ouvre et démasque les Esprits du Mal, qui déchaînent le vent, sèment la terreur, la ruine et la mort! Et une sentence flamande, explicative se voit sur un des piliers de gauche : « Elx syne tyt », sentence signifiant en français : « A chacun son temps. » Or, qu'est-ce que cette épigramme? Bonnement, le résumé de toute la conception; car, les volets accentuent l'idée philosophique ou évangélique, très mystique : « Le royaume de Dieu n'est pas de ce monde! »

Sur l'un d'iceux, les Chaldéens emmènent les innombrables troupeaux de Job, ses chameaux, ses bœufs et ses moutons, au fond d'une gorge montueuse; sur l'autre, Job, dans la plus digne des statures, s'avance pour prier le Tout-Puissant en faveur de ses amis : Eliphas, Baldad et Sophar, à genoux devant lui, non plus dans un paysage apocalyptique, mais en face d'une construction charmante, délicate, en style de la Renaissance.

Néanmoins, ce n'est pas toute l'œuvre : deux revers de volets la complètent, en enseignant la mort du juste et celle du méchant avec, au dessous, des scènes secondaires, selon l'idéal des vieux maîtres gothiques.

Sur le premier, Lazare couché, joignant les mains, implore le Ciel du regard, cependant qu'un malandrin, vêtu drôlement, armé d'un bâton noueux, insulte, la bouche pleine de menaces, à sa misère; et comme contraste, deux hommes et une femme, à table, dans un intérieur royalement beau, s'entretiennent calmement. Sur le second, on admire une vision horrifiante, et de la mort du mauvais riche, et de ses souffrances en enfer, après le jugement particulier; car nous omettions que le dogme catholique, imposant la croyance

au jugement particulier, est authentiqué, dans le haut de chacune de ces peintures, par des figures d'une orthodoxie absolue.

Au fait, si Van Orley fut un novateur, si l'italianisme le séduisit, s'il profita grandement des principes raphaëlesques et michel-angesques, il n'a jamais renié les principes naturalistes flamands. Ceux-ci sigillent toutes ses peintures religieuses, distinguent aussi les admirables tentures faites d'après ses dessins, et singularisent ses superbes portraits.

Car, il a peint également nombre d'effigies de ses contemporains. Quelques-unes nous sont connues; d'autres ornent les musées d'Europe sans que son nom figure au catalogue; et elles sont adorables de vérité. Connaissez-vous le merveilleux *Portrait de Charles-Quint jeune?* Avez-vous étudié l'austère *Portrait du docteur Georges de Zelle;* ceux de Guillaume de Norman, de Philippe Hanneton et de ses fils, de Marguerite Numan et de ses filles? Tous, indistinctement, sont dus à un grand artiste que la ressemblance épidermique seule ne satisfaisait pas. Il creusait le caractère de ses modèles, il en écrivait la substance; et ces qualités de psychologue sont notables dans les cartons pour tapisseries qu'il a tracés : les scènes de batailles ou de chasses.



LA MORT DU MÉCHANT, FRAGMENT DU TRIPTYQUE : LES ÉPREUVES ET LA PATIENCE DE JOB (MUSÉE DE BRUXELLES).

Le musée du Louvre les possède. Ils prouvent combien Bernard Van Orley participa au développement de l'industrie bruxelloise des tapisseries historiées. Et ce n'est pas un de ses moindres mérites que d'avoir su adapter le génie artistique à la fabrication d'art, qui fut, d'ailleurs, une de ses préoccupations constantes. Ne s'avisa-t-il pas de transformer radicalement la peinture des vitraux? Sans doute; et les opulents vitraux de Sainte-Gudule, à Bruxelles, ces luxuriances de couleurs magiques, évocatrices de mystérieux parages où l'homme, grandi par les forces surnaturelles, entrevoit les plus éblouissants spectacles, disent quelle fut son intelligence créatrice.

Soit; depuis longtemps la basilique était décorée de verrières; déjà, de 1520 à 1530, on en avait gironné le chœur; la fenêtre éclairant la grande nef était illuminée par une composition étonnante de Jacques Floris, d'Anvers : le *Jugement dernier;* mais il échut en partage à Bernard Van Orley d'adorner les immenses baies en ogive, à meneaux, surmontant les portes donnant accès au temple, de chaque côté.

Ah! nous le voulons bien, les transepts de Sainte-Gudule, avec leur voûte hardie, leurs énormes colonnes, leur triforium, leurs parois garnies de panneaux, sont du style ogival primaire, et, par conséquent, peu en rapport avec

les pages splendides de Bernard Van Orley, qui appartiennent au style de la Renaissance; et c'est un reproche que l'on pourrait lui faire de n'avoir point travaillé en concordance avec le monument qu'il était chargé de compléter. En effet; mais ses créations sont si belles qu'on n'a pas le courage de les critiquer! Car, qui oserait blâmer les visions de l'artiste; dire qu'il eut tort d'entrevoir des opulences de couleur, dans le silence de la vaste cathédrale, un soir d'été; de les imaginer incrustées sur un fond d'or, moiré de vermeil, lamé d'argent, entrecoupé de pourpre, plaqué sur une nappe d'azur aveuglant; de nous léguer un semis de topazes, de rubis, d'améthystes, d'opales, un riche écrin de pierres précieuses à nul autre pareil?



LA SAINTE-FAMILLE, FRAGMENT (MUSÉE DE BRUXELLES).

Et, certes, le deuil public qui angoissa la capitale brabançonne, lors du décès de Bernard Van Orley, le 6 janvier 1541 ou 1542, était justifié! Les Pays-Bas avaient perdu un homme de bien, un génial artiste au surplus, qui, malgré qu'il eut été l'élève de Raphaël, l'ami d'Erasme et de tous les génies de son époque ne craignit pas, par modestie excessive, de douter de lui-même. Car ses doutes, il a pris soin de les confesser franchement : dans un tableau représentant saint Norbert, le fondateur des prémontrés, discutant avec Tanchelin, le chef des hérétiques d'Anvers, entre l'hérésiarque et le défenseur de la foi, on remarque un auditeur qui hésite; cet auditeur est Van Orley. Et le peintre a-t-il commémoré de la sorte uniquement ses doutes religieux? Peut-être! Mais, il est aussi loisible d'augurer qu'il a voulu exprimer que le doute, de quelque nature qu'il fût, le hantait souvent.



PORTRAIT DE CHARLES-QUINT JEUNE.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN SCHOREEL. — LE CALVAIRE, PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE.

(Collection Middleton).



JEAN VAN CONINXLO. — LA DESCENDANCE APOSTOLIQUE DE SAINTE-ANNE (MUSÉE DE BRUXELLES).

JEAN SCHOREEL

LES MOSTAERT ET LES VAN CONINXLO

A l'époque où florissait l'art gothique, une séparation radicale n'existait pas encore entre l'école flamande et l'école hollandaise. Les sources fécondant la geste artistique des deux peuples étaient semblables. La religion seule inspirait les artistes. Et ce critérium d'inspiration unique permet de classer, parmi les maîtres célèbres de nos provinces : les Boene, les Hennequin, les De Scrivere, les Van der Woestine, les Van Bassevelde, les Juan Flamenco, les Walens, les Van Brussel, les De Bruyn, les Collaert, les Enghelrams et les Coignet, tous enlumineurs ou peintres de talent, quelques Hollandais, notamment Jean Schoreel et Jean Mostaert, d'autant plus que le premier fut l'élève de Jean Gossaert.

Il naquit à Schoorl, un village situé près d'Alkmaar, le 1er août 1495. On le dénomma diversement : Schoorl, Scorel ou bien Schorel, soit encore : Shoerl ou Schoerel, mais plus communément Schoreel. En toute logique, cependant, mieux eût valu lui donner le nom de Jean Van Schoorl, en le désignant du nom de son village natal, puisqu'on ne connaît pas son nom de famille; néanmoins, nous ne le débaptiserons pas; nous l'appellerons Jean Schoreel, pour éviter toute confusion.

Donc, Jean Schoreel fut orphelin de bonne heure. Ses proches le recueillirent et lui procurèrent une belle instruction — il étudia les langues mortes. — Et, finalement, à cause des dispositions qu'il montrait pour l'art, ils le confièrent, dès l'âge de quatorze ans, afin qu'il complétât son éducation artistique, à Cornelis Willemsz, un peintre obscur, vivant à Harlem, débauché, ivrogne, intéressé, s'il faut s'en rapporter aux légendes.

Sur quels documents sérieux celles-ci reposent-elles? Nous ne le savons guère ; aussi n'attachons-nous pas grande importance à ces traditions. Mais, elles sont parfois amusantes. Vous souvient-il de cette anecdote, mise en circulation par Karel Van Mander? « Jean Gossaert, dit Mabuse, fut fort sage et fort sobre dans sa jeunesse; mais, dans un âge plus avancé, il s'adonna au vin ; et cette passion lui faisait faire, de temps en temps, quelques friponneries. On raconte que le marquis de Veere, au service duquel il se trouvait, devant loger chez lui l'empereur Charles-Quint, habilla ses domestiques en damas blanc. Mabuse vendit son damas et but l'argent au cabaret. Il le remplaça par une robe de papier blanc, qu'il peignit en damas à grandes fleurs. Quand Mabuse passa au milieu du cortège, l'empereur fut surpris de l'éclat de l'étoffe du peintre, et dit qu'il n'avait jamais vu d'aussi beau damas. On le fit approcher; et la ruse ayant été découverte, l'empereur s'en amusa beaucoup; mais le marquis irrité, et craignant qu'on ne l'accusât d'habiller ses gens de papier, l'envoya en prison, où il séjourna assez longtemps. » Or, rien de ce verbiage n'est vrai. Jean Gossaert fut un esprit délicat, une intelligence d'élite, frayant dans un milieu artistique raffiné. Et on l'a dépeint comme ayant été un vulgaire ivrogne! Et, pendant des siècles, on a cru à telle sornette!...



JEAN VAN CONINXLO. — LES NOCES DE CANA (MUSÉE DE BRUXELLES).

Mais, il paraîtrait, qu'avant de donner ses conseils à Jean Schoreel, son premier maître, Cornelis Willemsz, voulut que ses parents s'engageassent par écrit à le laisser, pendant trois ans, chez lui, à Harlem, sous peine de payer un dédit important, s'il l'abandonnait plus tôt; qu'ils signèrent ce contrat; que l'ivrogne en profita pour exploiter l'enfant; et que celui-ci vola l'acte malencontreux, cause de ses maux, le déchira et en jeta les débris au vent. Quoi encore? Que cet homme avide était jaloux de son élève, le traitait avec méfiance, enviait son talent, le pervertissait et cent autres choses pareilles! Et toutes ces balivernes ont été répétées couramment! A en croire les historiens d'autrefois les artistes anciens — ces sublimes maîtres dont les pages décèlent le génie! — étaient des gueux ou des brutes, des truands ou des larrons, menant une existence épouvantable, toujours sans croix ni pile, constamment logés aux cabarets ou dans les mauvais lieux, peignant leurs chefs-d'œuvre sur les seins des femmes — on prétend que Jan Steen n'avait d'autres chevalets! — sans cesse en maraude, éternellement harcelés par la justice. Mais pour Dieu! quand donc travaillaient-ils? Ce nous semble que la vue de leurs œuvres, mieux que tous les raisonnements, prouve l'inanité de ces commérages. Qu'on leur prête des sentiments pieux, des dévouements d'amour, soit; tels états d'âmes devaient être plus en rapport avec leurs pensées peintes. Et, justement, une histoire d'amour embellit d'abord, et attrista ensuite, la vie de Jean Schoreel.

Car, après avoir fui Cornelis Willemsz, il arriva d'aventure chez Jacques Cornelisz, qui fut son second maître, à Amsterdam. Ils s'affectionnèrent, certes; mais un autre mobile, que le désir de perfectionner son métier, retint Jean Schoreel auprès de cet homme de bien : il s'éprit d'amour pour sa fille, une enfant de douze ans, lui qui en avait dix-sept! Cependant, songer au mariage eût été ridicule; aussi n'y songea-t-il pas; il jura d'aimer cette enfant, dans le présent, jura encore qu'elle serait sienne, dans l'avenir. Puis, il voyagea, visita Jean Gossaert, à Utrecht, Albert Dürer, à Nuremberg, vécut à Cologne, à Venise, à Jérusalem, à Rhodes, retourna à Venise, et se décida enfin, dix ans après son départ, à solliciter la main de celle qu'il n'avait oubliée. Alors, il reprit le chemin de la Hollande, et comptait toucher au bonheur, en arrivant à Amsterdam, quand, en route, à Utrecht, il connut la tristesse : on lui conta que la fille de Jacques Cornelisz avait épousé un orfèvre, peu de temps auparavant...



JEAN VAN CONINXLO. — JÉSUS PARMI LES DOCTEURS (MUSÉE DE BRUXELLES).

Lors, cet homme, qui avait refusé de s'unir à une jeune Allemande, riche, de haute noblesse, qui avait quitté la Palestine où son talent était fort prisé, qui avait déserté les États du pape, où Adrien VI l'avait nommé son peintre et directeur du Belvédère; cet homme, fidèle à ses premières amours, résida désormais à Utrecht, chez le doyen du cloître « Oudmunster », afin d'y oublier, si possible, la volage fillette, à laquelle il avait fait le sacrifice de son avenir. Mais, le malheur le guettait. La lutte entre les partisans de l'évêque et du duc de Gueldre le chassa de son refuge. Il s'enfuit à Harlem, où il mourut, le 6 décembre 1562, à l'âge de soixante-sept ans, isolé, sans affection, victime de sa fidélité sentimentale; car, le pauvre s'était voué au célibat, ne pouvant effacer de son esprit l'image de la femme chérie, durant son adolescence...

Fort peu de ses œuvres ornent les musées. Celles que nous connaissons portent les traces d'une indiscutable hantise des peintures dues à Raphaël et à Michel-Ange. Manquent-elles de valeur? Nullement! Par exemple, on admire une *Madone* et deux tableaux, — des bourgeois et des abbés, faisant un pèlerinage en Terre-Sainte, — à Utrecht; une *Adoration des mages* avec volets, à Bruxelles, — triptyque attribué, tour à tour, à Rogier Van der Weyden et à Jean Schoreel, avouons-le, sans preuves à l'appui de l'une ou de l'autre attribution; — de ses peintures aussi à Amsterdam, Vienne, Munich, Harlem et Rotterdam. Oh! nous le savons, on dit que *La mort de la Vierge,* un ex-voto, conservé en l'église Saint-Sauveur, à Bruges, est de lui. Mais, cette allégation paraît arbitraire, tout aussi arbitraire que celle octroyant au maître la paternité du *Christ en croix,* qui se trouve au musée d'Anvers.

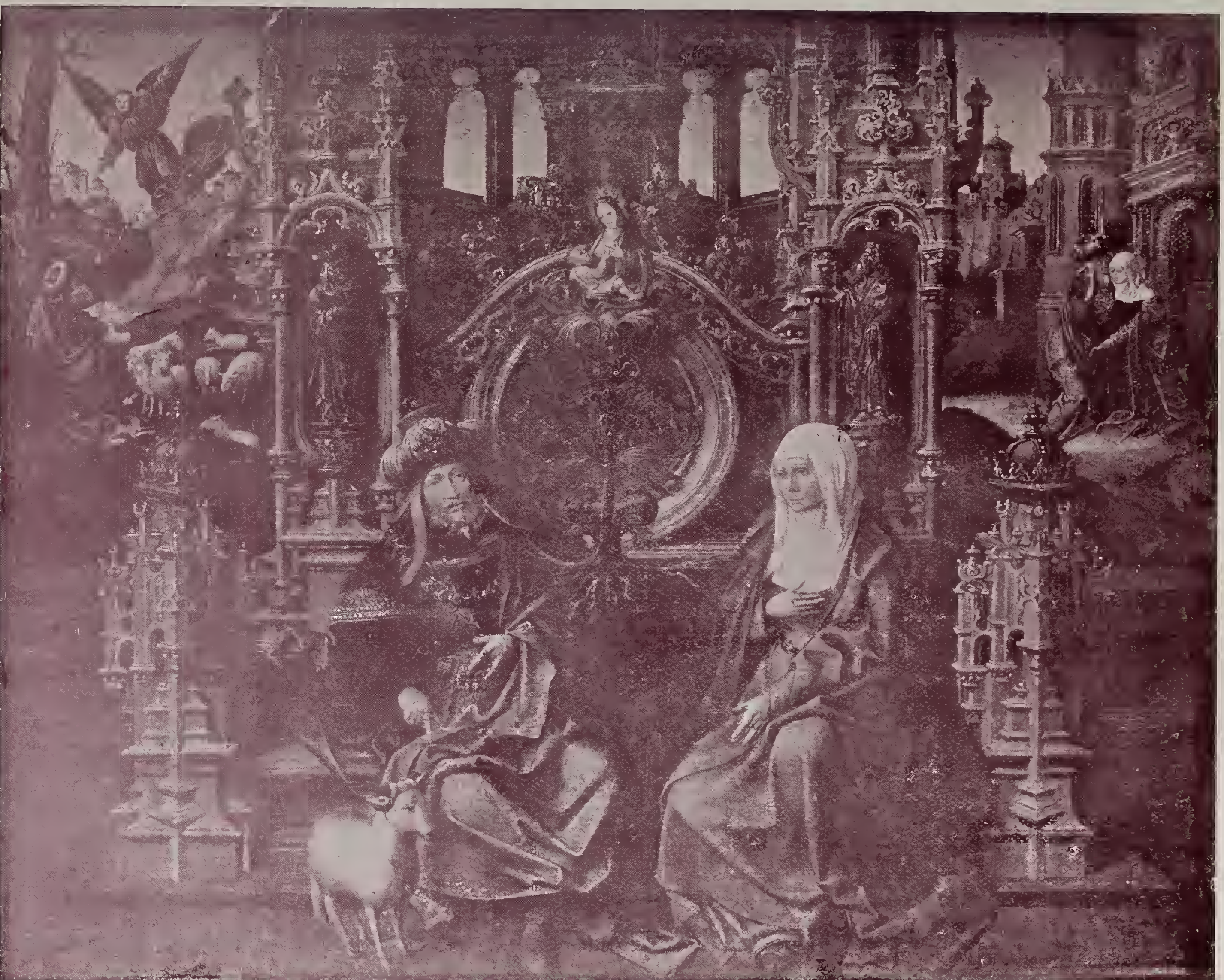
D'ailleurs rien n'est moins certain que toutes les attributions qui sont faites des peintures gothiques, à moins qu'elles ne soient étayées de pièces probantes. Encore peut-on baser ses convictions sur des rapports directs, croyez-vous, des ressemblances absolues. Sans doute; mais autrefois, comme aujourd'hui du reste, les artistes se copiaient mutuellement. Dès lors, l'analogie ne constitue plus un prodrome de certitude; et, ainsi, dans le doute,



JEAN MOSTAERT. — DEIPARA VIRGO (MUSÉE D'ANVERS).

mieux vaut s'abstenir de toute affirmation catégorique. Quelques-uns ne prétendent-ils pas que l'*Adoration des mages,* du musée de Bruxelles, — cet admirable chef-d'œuvre! — est de Jean Van Eyck, avec autant de raisons que ceux qui certifient qu'il a été peint, soit par Jean Mostaert, soit par Henri Met de Blès, soit par Jean Gossaert, soit par Gérard David? Indubitablement; et cette merveille, qui faisait partie naguère de la collection de feu M. Van Rotterdam, professeur à l'université de Gand, mérite un instant d'attention.

Dans le « Messager des sciences et des arts » de cette ville, en 1829, le savant professeur a publié une notice, accompagnée d'une gravure au trait par Onghena, la concernant. On remarque dans le *Bréviaire Grimani,* à Venise, une miniature dont la composition offre des similitudes avec celle du tableau; elle est attribuée gratuitement, par l'anonyme de Morelli, à Liévin De Witte



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES

CORNÉLIS VAN CONINXLO. — LA PARENTÉ DE LA VIERGE.

(Musée de Bruxelles).

ou à Hugo Van der Goes. Il existe, dans la Pinacothèque de Munich, une peinture, comportant des dispositions semblables, et que certains estiment de Gérard Hoorenbault. Le catalogue de Bruxelles indique comme étant l'auteur de cette conception Jean Van Eyck. Et il semble que ce renseignement est erroné : l'*Adoration des mages* est plutôt de Gérard David.

On montre, au musée de Bruges, un diptyque de ce maître, le *Jugement*



JEAN SCHOREEL. — SAINTE-MADELEINE (MUSÉE D'AMSTERDAM).

de Cambyse. L'un des panneaux avoue, dans le fond, la subornation de Sisamne, et, au premier plan, le jugement prévariqué; l'autre expose l'exécution du condamné, étendu sur un banc et écorché vif par les bourreaux. Et cette évocation moralisatrice impose un réalisme saisissant, vigoureux, caractéristique; les mains en particulier sont modelées d'une manière irréprochable.

Dans la même ville, on voit, en l'église Notre-Dame, une *Mater Dolorosa*, entourée de sept petites peintures, narrant les sept douleurs de la Vierge, œuvre précieuse, d'une poignance extrême, d'un faire magistral, comptant, selon Waagen, parmi les plus réussies de Jean Mostaert.

Or, chose curieuse, un examen attentif de ces quatre peintures, de l'*Adoration des mages*, des deux panneaux du *Jugement de Cambyse* et de la

Mater Dolorosa, incite à penser que, si deux d'entre elles — les deux fragments du diptyque — sont positivement de Gérard David, les deux autres pages maîtresses doivent lui être restituées : certains détails leur sont absolument communs, la forme des mains notamment; même des groupes entiers sont identiques. Et ces remarques faites, croyons-nous, pour la première fois, après des comparaisons répétées et exemptes de parti pris, ne manquent pas de piquant. Prouvent-elles que nous sommes dans le vrai? Non; il serait audacieux d'affirmer, sans admettre la controverse, que telle est la vérité, que ces quatre chefs-d'œuvre sont indiscutablement de Gérard David. Car, nous le répétons, autrefois, comme aujourd'hui, les artistes se copiaient mutuellement, et l'analogie ne suffit pas pour permettre, sans autoriser le doute, n'importe quelle attribution.



JEAN MOSTAERT. — PORTRAIT D'HOMME (MUSÉE D'ANVERS).

Quoi qu'il en soit, Jean Mostaert, dans la pléiade des artistes, vivant à la fin du xve siècle et au commencement du xvie, a occupé un rang des plus honorables. Il naquit, à Harlem, en 1474, et décéda, en 1555 ou 1556. Et, à peine eût-il quitté son maître Jacques Jans ou Janssens de Harlem, qu'il s'attira la faveur de Marguerite d'Autriche, princesse aimable s'il en fût, protectrice éclairée des hommes de talent, aux Pays-Bas, durant sa régence.

Karel Van Mander raconte que Jean Mostaert la suivait partout où elle résidait. Cependant, après dix-huit ans de service à la cour, il revint à Harlem, où il continua à exercer son art jusqu'à sa mort; et le peintre-historien vante les qualités et les vertus de l'éminent artiste, qui jouissait de l'estime de tous.

Un document curieux de l'an 1549, un mémorial du magistrat de Harlem, renferme un passage intéressant le maître.

En ce temps, Jean Mostaert avait accompli sa soixante-quinzième année, et sa réputation était toujours grande, quand le clergé de Hoorn le chargea de peindre un retable, destiné à orner le maître-autel, en l'église paroissiale. Mais, il n'était pas permis de s'absenter de la ville, sans une permission préalable des autorités. Le peintre la sollicita donc, et elle lui fut accordée, le 11 mai 1549. Il devait, néanmoins, être de retour après un an et demi, au plus tard, le 1er septembre 1550, « sous peine d'avoir à payer les droits de succession sur tous ses biens »! Que pensa le vieillard de cette clause restrictive? Assurément, qu'elle était draconienne et de nature préjudiciable; car, il vendit ses immeubles pour éluder des ennuis ultérieurs! Et ce semble que ses biens étaient considérables. En effet, Jean Mostaert descendait d'une ancienne famille noble qui, d'après Schrevelius, s'était distinguée aux croisades, et s'appelait auparavant « Sinapius ». Mais, il ne vendit pas sa maison; celle-ci lui était trop précieuse. Et quel dommage que l'incendie de Harlem la dévora ensuite, ainsi que la plupart de ses œuvres géniales, décorant les

monuments! Aussi sont-elles peu nombreuses ses peintures. Le musée d'Anvers possède : la *Vierge et l'Enfant Jésus*, et deux portraits; celui de Bruxelles : *Deux épisodes de la vie de Saint-Benoit*. A Berlin, on s'enthousiasme devant la *Vierge et l'Enfant Jésus,* et le *Repos de la fuite en Egypte;* et, on est non moins en extase, en face de la *Mater Dolorosa,* en l'église Notre-Dame, à Bruges, et de l'*Adoration des Mages,* en l'église Notre-Dame, à Lubeck, conçues également par le vieux maître, dit-on.



JEAN SCHOREEL. — VOLET DU TRIPTYQUE : LE CALVAIRE (ANCIENNE COLL. MIDDLETON).



JEAN SCHOREEL. — VOLET DU TRIPTYQUE : LE CALVAIRE (ANCIENNE COLL. MIDDLETON).

Toutes ces compositions dénotent une élévation de sentiment rare et une noblesse de style, qui se rattachent plutôt à la manière des premiers gothiques flamands qu'à celle des romanistes. Jean Mostaert objectivait ses rêves, en les basant exclusivement sur la réalité; il n'avait cure des élégances ultramontaines. Partant, ses peintures rappellent les admirables conceptions de Quentin Metsys, et se différencient aisément des tableaux de François et Gilles Mostaert.

Ces deux frères, nés à Hulst et florissant vers 1555, étaient jumeaux. Ils se ressemblaient à tel point qu'on ne pouvait les distinguer l'un de l'autre. Leur père, peintre en bâtiments, les avait emmenés, dès leur enfance, à Anvers. Karel Van Mander dit qu'ils appartenaient à la famille de Jean Mostaert, que Gilles mourut dans un âge très avancé, en 1598, et que François décéda très jeune, mais il ne mentionne pas l'année de son décès. Gilles avait été élève de Jean Mandyn, et, ayant vécu pauvre, à son lit de mort, il affirma « qu'il laissait la terre entière pour héritage à ses enfants, et qu'ils n'avaient qu'à étendre les bras pour trouver la fortune »! Ce jugement, d'une philosophie gouailleuse, cadrait avec les sujets grotesques qu'il s'est plu à silhouetter! D'ailleurs, François et Gilles Mostaert ne manquaient pas de talent. Quelques paysages de mérite, signés par François, et quelques bons portraits, dus à Gilles, le prouvent péremptoirement.

Et, en ce temps, vivaient aussi les Van Coninxlo ou Van Coninxloo, dont les peintures sont romanistes. Leur histoire n'est pas encore absolument établie. Par exemple, plusieurs d'entre eux portèrent le prénom de Jean, ce qui empêcha souvent d'attribuer avec certitude leurs œuvres. Toutefois, les résultats des dernières recherches permettent de croire que l'auteur de la *Mort de Saint-Nicolas*, conservée au musée de Bruxelles, naquit dans la capitale brabançonne, en 1489; qu'il était fils d'un autre Jean Van Coninxlo et père de Pierre Van Coninxlo.

Jean le Vieux peignait, à Bruxelles, en 1491; un ancien document raconte qu'il décora des statues, exécutées par Laurent De Bruyne; et ce même document le nomme « Coninxlo alias Schernier ».



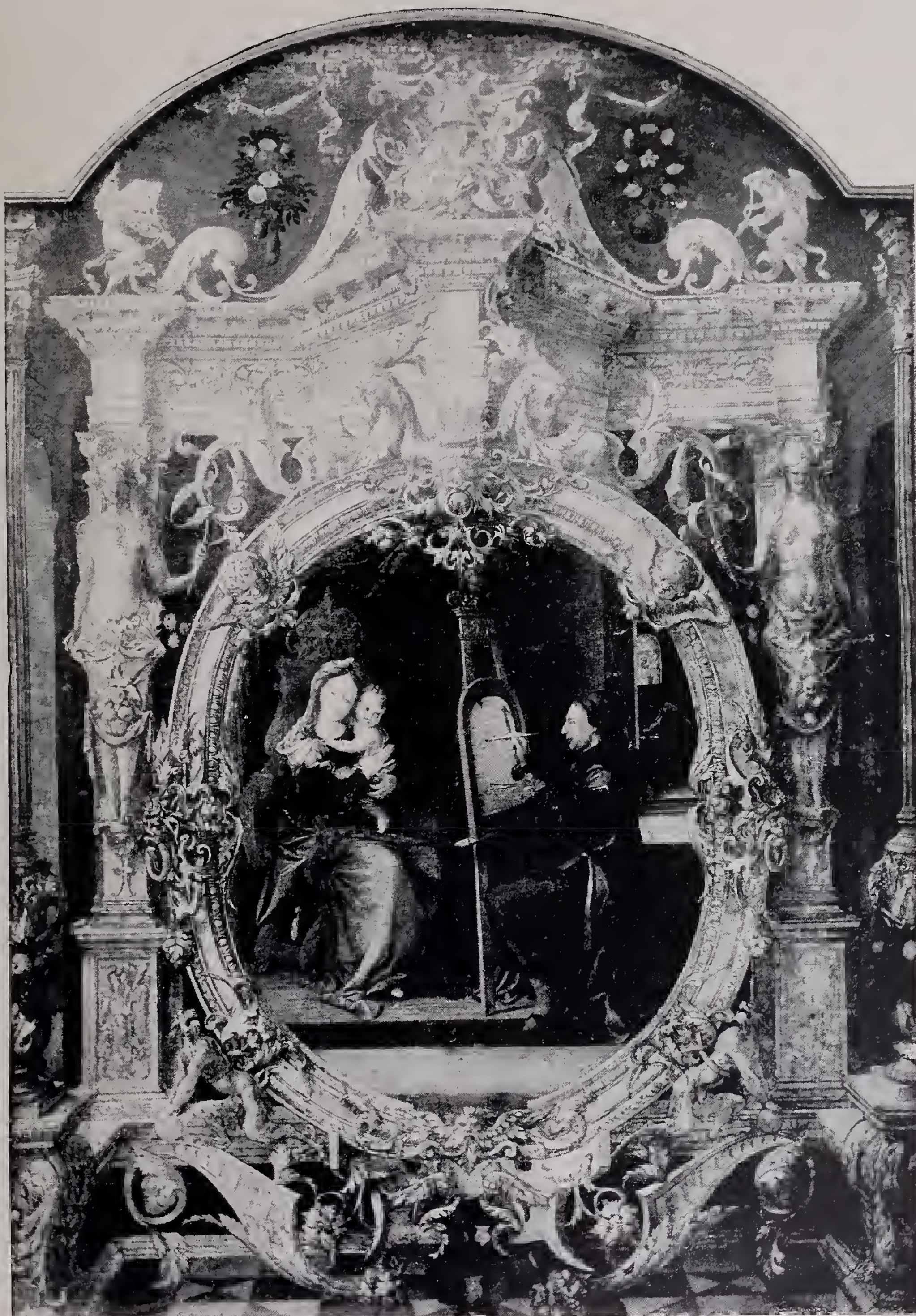
JEAN VAN CONINXLO. — LA MORT DE SAINT-NICOLAS (MUSÉE DE BRUXELLES).

Quant à Jean le Jeune, il fut reçu bourgeois d'Anvers et était inscrit dans la confrérie de Saint-Luc, en 1552. Probablement, était-il allé rejoindre son fils, Pierre, qui déjà était entré, comme franc maître, dans cette corporation, en 1544. Quoi qu'il en soit, ce fut lui qui, en 1527, fut impliqué avec les Van Orley, membres de sa famille, et plusieurs autres, dans des poursuites pour avoir assisté à des prêches protestants clandestins. Et à quel degré était-il parent avec Cornelis Van Coninxlo, dont la *Parenté de la Vierge,* du musée de Bruxelles, révèle en quelque sorte l'existence? On ne le sait de nulle façon. Tous les renseignements biographiques sur ce peintre sont à trouver. Il n'est mentionné par aucun des historiens de la peinture. Nous le répétons, son existence est, en quelque sorte, révélée par la signature de cet unique tableau, connu de lui, lequel prouve que c'était un artiste habile. Mais après, de 1544 à 1610, vécut Gilles Van Coninxlo. Il fut élève de Pierre Coucke le Jeune et d'un peintre ignoré, que Van Mander cite, Léonard Kroes. Lié d'amitié avec Gilles Mostaert, ils demeurèrent quelque temps sous le même toit. Et son père, lui-même, était artiste et s'appelait Gilles, également.

Celui-ci avait été reçu franc-maître de Saint-Luc, dès 1539. Il avait épousé, vers 1543, la veuve de Paul Van Aelst ou Coucke, fils naturel de Pierre Coucke, d'Alost. Et cette veuve était la sœur cadette de la seconde femme de Pierre Coucke, Marie Bessemers, femme-peintre de talent et aïeule des frères Brueghel.



JEAN VAN CONINXLO. — LA NAISSANCE DE SAINT-NICOLAS, FRAGMENT (MUSÉE DE BRUXELLES).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

LANCELOT BLONDEEL. — SAINT-LUC PEIGNANT LA VIERGE.

(Musée de Bruges).

T. I. L. 11.



LUCAS DE LEYDE. — PORTRAIT D'HOMME, DESSIN (MUSÉE DU LOUVRE).

LANCELOT BLONDEEL
LAMBERT LOMBARD
LES HOORENBAULT ET LUCAS DE LEYDE

Karel Van Mander et, à sa suite, la plupart des historiens n'ont guère consacré de longues études à Lancelot Blondeel. Son œuvre peint est-il donc absolument secondaire? Non; il ne décèle pas une génialité transcendante, mais encore faut-il l'analyser; car, notre artiste a occupé une place suffisamment conséquente, dans la pléiade des sectateurs romanistes. Ses peintures sont curieuses, sous plus d'un rapport, personnelles indiscutablement. Elles constituent d'étranges combinaisons pittoresques, où les fantaisies imaginatives d'un peintre sont alliées aux conceptions d'un architecte, dualisme d'ailleurs explicable : Lancelot Blondeel, avant de manier la brosse, maniait la truelle; il était maçon.

Et, en vérité, l'on sait que « Lancilotto eccellente in far fuocchi, notti, splendori, diavoli e cose somigliante », comme l'assure Vasari, né, à Bruges, en 1495, et décédé, en cette ville, le 4 mars 1561, était employé vers 1520 par les magistrats communaux. A quelles infimes besognes? Nul ne pourrait, semble-t-il, le dire. Mais, il est certain qu'il fut reçu franc-maître, dans la confrérie de Saint-Luc, en 1530, et qu'il y remplit même des charges, celle de « Vinder », notamment.

Certes, son esprit n'était pas borné! Au contraire; il fut architecte encore, et conçut les plans de l'admirable cheminée du Franc de Bruges.

Sur la place du Bourg, en effet, cette place unique, où la chapelle du Saint-Sang et l'hôtel de ville, précieux bijoux du style gothique, commémorent le goût raffiné, l'opulence rare, le faste pompeux de l'antique Venise

du Nord; sur la place du Bourg, s'élève l'ancienne demeure des comtes de Flandre, livrée ensuite, pour y tenir leurs assises, aux magistrats du Franc, aux « buitenpoorters ». Et, si cet édifice impose le respect, quel est donc le sentiment qui subjugue lorsque, dans une pénombre discrète, apparaît l'austère Charles-Quint, entouré de ses aïeux maternels : Marie de Bourgogne et Maximilien d'Autriche, de ses aïeux paternels : Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille, princesses et princes, escortés de Philippe le Beau, de Jeanne de Castille, d'Amours joufflus et de Génies mutins, tapis dans des rinceaux, encadrant l'histoire symbolique de la chaste Suzanne, sinon un sentiment de profonde admiration? Or, cette merveille suggestive, cette cheminée, en marbre noir dans le bas, et en chêne sculpté dans le haut, rappelant des faits mémorables : la bataille de Pavie et le Traité des Dames, du moins en ce qui concerne la partie en bois, est due à Lancelot Blondeel. Sans doute; il a eu des collaborateurs, le marbrier malinois, Guyot de Beaugrant et les sculpteurs, Herman Glosencamp, Rogier De Smet et Adrien Rasch. Mais, cette idéale magnification de l'indépendance flamande reconquise est un grand titre à la gloire pour l'artiste, autant que sa conception géniale de relier Bruges à la mer, au moyen d'un port à creuser sur les territoires d'Heyst et de Knocke, afin de compenser l'ensablement du Zwijn. Car il fut, au surplus, perspicace ingénieur; et trois siècles et demi après sa mort, au déclin du XIXe siècle, la science contemporaine réalise son projet grandiose!



BRÉVIAIRE GRIMANI. — SAINTE-ANNE ENTRE DAVID ET SALOMON (BIBLIOTHÈQUE MARCIANA, PALAIS DES DOGES A VENISE).

Cependant, ce travailleur inlassable, qui ne concevait ni Dieu, ni la Vierge, ni les saints, ni les saintes, dans des paysages purs comme les glissements de plumes blanches, lusccescentes de blancheurs matutinales, sur l'eau d'un étang; qui les entrevoyait enchâssés, dans des préciosités architectoniques rares, d'or serti de noir; ce maître a voulu peindre principalement la Vierge, saints Pierre, Luc, Eloi, Cosme et Damien. Il a tenté aussi d'exprimer les joies et les terreurs qu'engendrera le jugement dernier; mais cette imagination sienne n'est pas du Lancelot Blondeel que nous chérissons; le *Martyre de Saint-Cosme et de Saint-Damien,* conservé en l'église Saint-Jacques, à Bruges, est plutôt son chef-d'œuvre. Tel monogramme — une truelle à côté de ses initiales, — indique si bien ses aspirations! Il lui semblait que toute création artistique dût être plutôt subjective qu'objective; et il a poussé son principe si loin, qu'on ne retrouve presque plus trace du naturalisme, cher aux gothiques primitifs de l'école brugeoise, dans ses meilleurs tableaux, ses cartons pour tapisseries et ses gravures sur bois.

Et si pareils étaient ses rêves artistiques : le plus souvent, quelque figure trônant, dans une riche architecture, à piliers multiformes, à médaillons guillochés, à ornements ciselés, à arabesques incurves, à blasons papelonnés, imbriquant des scènes secondaires, explicatives de la vie héroïque d'un

bienheureux ou d'une bienheureuse, un autre artiste de valeur, Lambert Lombard, à la même époque, était épris aussi de l'idéalisme absolu, généré par la Renaissance italienne. Mais, davantage que Lancelot Blondeel, il eut une influence prépondérante sur ses contemporains. Certains de ses élèves, parmi lesquels furent : Frans Floris, Guillaume Key, Pierre Du Four, François, Gilles et Lambert Hardy, Dominique Lampsonius, Jean Ramay, Lambert Suavius, De Robionoi et Hubert Goltzius, sont devenus célèbres et ont pratiqué ses principes. Quelle foi leur inspirait-il donc? Dominique Lampsonius, son disciple et son biographe, l'érudit Lampsonius, secrétaire du prince-évêque de Liège régnant, nous en donne une idée essentielle.

Lambert Lombard, selon lui, jugeait que les anciens peintres flamands jamais ne fussent dans le vrai; que leur idéal aboutît à une affectation indigente; que l'antiquité sustentât une rénovation artiale; que l'imitation portât en gésine le talent. Et, se faisant irrévérencieusement l'écho de son maître, il ajoute : « Les tableaux des gothiques sont compassés, produits d'une âme sèche et inféconde. » Mais, détail plus bizarre, si ce peut être, il jure que son professeur « ne dédaignait pas, cependant, les travaux gothiques ni ceux du XVe siècle; qu'il en faisait même l'éloge et en dessinait quelques-uns; qu'il y trouvait réalisées, nonobstant leur maigreur, leur raideur et leur sécheresse, certaines lois de la théorie greco-romaine »...



BRÉVIAIRE GRIMANI. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS (BIBLIOTHÈQUE MARCIANA, PALAIS DES DOGES, A VENISE).

Quoi qu'il en soit, ce savant artiste, Lambert Lombart, naquit à Liège, en 1505, et y décéda, en 1566. Son père était un simple ouvrier, dépourvu de toute richesse. Mais, cela n'importait au jeune homme! Bientôt, après avoir étudié chez un peintre obscur, Arnould De Beer, il se rendit à Middelbourg, afin de glaner les conseils de Jean Gossaert. Or, c'est chez ce délicat penseur que son infériorité intellectuelle et l'idéal romaniste lui furent révélés.

Un jour, raconte-t-on, il arriva qu'au cours d'une causerie, certain Michel Zeghers, secrétaire de la capitale zélandaise, signala tel solécisme à Jean Gossaert, solécisme déparant une légende, imprimée sous un portrait de Didon; et que de cette remarque saillirent, ensuite, des notions sur les artistes grecs et romains, et plus spécialement sur leurs théories, prônées par Pline. Toutefois, qu'était-ce qu'un solécisme? et Didon? et Pline? Lambert Lombard ne le savait. Alors, — nous copions toujours la légende, — il se mit de suite à étudier les langues mortes. Néanmoins, ses progrès étant trop lents et sa curiosité restant insatisfaite, après des essais infructueux, il se servit de traductions françaises, pour interroger les classiques. Et, à son retour au pays natal, à Liège, il étonna tout le monde par son érudition; ses peintures enthousiasmèrent, également. Les commandes affluèrent. La protection omnipotente du prince-évêque, Erard de la Marck, fut étayée par l'appui généreux du cardinal Reginald Poll. L'artiste partit avec ce prélat

anglais pour l'Italie, en 1538, et revint, après le décès du prince-évêque de Liège, en 1540, d'abord parce que ses ressources ne lui permettaient plus de rester au-delà des Alpes, ensuite « parce qu'il commençait à juger bon de prendre soin de sa femme, qui était de son âge et qu'il avait laissée bien portante sous le toit domestique »...

D'ailleurs, cet exode avait suffi pour tracer définitivement la voie qu'il



BRÉVIAIRE GRIMANI. — LA VIE AU MOIS DE JANVIER (BIBLIOTHÈQUE MARCIANA, PALAIS DES DOGES, A VENISE).

désirait parcourir. Son idéal était le travail incessant, non pas exclusivement borné à la peinture, — loin de là! il refusa des commandes nombreuses; — mais, étendu à toutes les branches de l'activité intellectuelle. Et, il abandonnait ses pinceaux, pour passer des journées et des nuits entières, avec ses auteurs préférés. Tout le sollicitait à fortifier sa science. Rien d'aride ne le rebutait. De la sorte, il devint un architecte audacieux, un numismate ardent, un graveur émérite.

Et ses longues scrutations diverses n'étaient interrompues que lorsque la misère le forçait à exécuter l'une ou l'autre commande; car, s'il travaillait énormément, son travail ne le rémunérait guère; puis, étant devenu veuf, à deux reprises différentes, trois fois il avait cherché une compagne, et chacune



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

LAMBERT LOMBARD. — LA CÈNE.

(Musée de Bruxelles).

d'elles l'avait gratifié d'une nombreuse postérité. Mais, ses charges conséquentes et ses goûts dispendieux n'enrayaient point ses aspirations de savant; ils n'empêchaient pas non plus ses élans charitables : il institua une école de gravure, d'où sortirent Lambert Suavius et Hubert Goltzius; et envoya, en Italie, deux de ses élèves, prenant à sa charge tous les frais de leur entretien!

Cependant, l'on ne pourrait attribuer avec certitude aucune œuvre à ce



LANCELOT BLONDEEL. — SAINT-PIERRE (MUSÉE DE BRUXELLES).

philosophe, qui méprisait les richesses, à ce reclus, qui vivait à la campagne, près de Liège, à cet admirateur des Mantegna, des Michel-Ange et des Bandinelli; toutes celles qu'on dit être de lui sont contestées; seuls ses dessins, faits la plupart à la plume et ombrés à l'encre de Chine ou à la sépia, sont authentiques; il les a signés « Lambertus Lombard », et datés des années écoulées, entre 1552 et 1562. Or, si semblable occurence se présente pour des œuvres qui, sans doute, furent considérables, combien de chefs-d'œuvre, dus aux prodigieux enlumineurs, sont anonymes aussi ! Pourtant, les primitifs ont mérité que leur nom passât à la postérité. C'est en quelque sorte un devoir de l'écrire, de rappeler que J. Compère, Henri Glasemacker, P. Van Kalchovenne, M. De Coninc, R. Van Cotthem, A. Gaeleman, J. De Kersmakere,

Labas, J. Nicaise, H. Portier, Langhetugen, Spaden, De Ynghene, Stevens, Van Maere, Le Mol, Soyer, Van den Moere, Loy le Hinxt vécurent et qu'il y eut des imagiers plus récents : Pierre Bierset, Gilles Van Everen, Henri Van der Heyden, Clara De Keyser, les Bennings, les Boenes, les De Witte, les Bogaert, les Fabiaen et les Hoorenbault, dont la mémoire s'efface lentement.

Soit; d'aucuns, par exemple ces derniers, ont joui d'une certaine réputation, autrefois; mais, à l'heure actuelle, qui y songe encore? Oh! si peu de gens. Quelques fureteurs érudits, grâce auxquels, néanmoins, de suaves peintures anciennes, comme emmousselinées de grâces pieuses, comme emblématoires de foi ardente, ont été révélées; telles les peintures du *Bréviaire Grimani.*



LUCAS DE LEYDE. — PORTRAIT DE L'ARTISTE (MUSÉE DE BRUNSWICK).

Céruléennement pures, évocatrices des âmes cristallines évanouies, de leurs chevrotances dévotieuses ferventes, tallées en œuvres hymniclames, les « histoires » qui agrémentent ce manuscrit sont souverainement béatifiques. Ni les nuages bercés par une brise dodonienne, au zénith d'un ciel serein; ni les spirales d'encens ondulant, à travers les nefs d'une sainte chapelle; ni les lis incantatoires du mystérieux au-delà, communiant de la rosée à l'aube; rien n'en évoque intégralement l'aperception exquise; n'en doutez point. Je ne sais quelles vertus, elles exhalent; elles sont belles! Je ne sais qui les conçut; elles sont célestes! Je ne sais qui les comprend; elles sont adamiques! Car, la doctrine qu'elles enseignent n'est plus d'ici-bas; les siècles en ont perdu la méthode. Le matérialisme s'est repu de l'idéalisme; sur les albes sommets de la pensée abstraite, croît le lichen positiviste : les boutons de rose se sont effeuillés; leurs pétales fanés jonchent tristement la terre; ils ne fleurent plus les parfums balsamiques; nous sommes incrédules! Autour de nous s'étend la novale, falunée pour de prochaines moissons. De l'humus expérimental naitra — croyons-y! — une religion humaine d'amour, de paix et de concorde. Mais, les germes en sont encore en terre; la semence n'est pas levée! Pourtant, de géniaux artistes ont cru en Monseigneur Jésus et en Madame sa mère; et ils ont légué maints chefs-d'œuvre à notre siècle perclus. Comme les nôtres, leurs suscitations artistiques dérivaient de l'étude réaliste individuelle; la nature les fécondait amplement. Elle n'était donc jamais stérile? Oh! non. Elle a prodigué aux imagiers ses richesses; elle leur a donné tous ses biens, à eux qui priaient. Et cette prière fait le charme de leur geste artiale, élaborée en dimension capitale, ou resserrée dans un cadre restreint. Même, en format moindre, elle emprunte davantage ses allures à l'oraison, n'étant pareille que pour cheminer à ses côtés. N'est-elle pas, en effet, une forme autre de l'imploration, tour à tour confiante ou craintive?

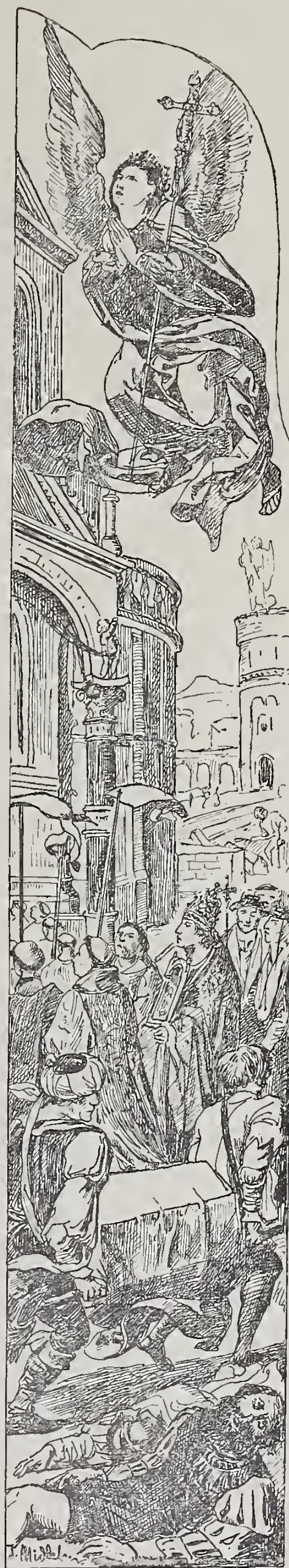

LAMBERT LOMBARD. — LES CALAMITÉS HUMAINES (MUSÉE DE BRUXELLES).

Voici d'abord, *Sainte-Anne entre David et Salomon*. La mère de Marie s'abandonne sur un siège, dômé de filigranes architecturaux. Elle s'inspire des pensées chastes, contenues dans quelque livre d'heures. Les deux rois d'Israël écoutent sa prière, absorbés en contemplation. Ils dominent le monde sous l'œil divin, car, ils portent des masses torses à tête vermeille; le Père éternel, du firmament, les contemple; et l'animalité ailée, des oiselets et des papillons s'ébattent sur un champ florifère, constellé de roses et de feuillages, que n'atteignent pas des annelés et des limaçons! Voici, ensuite, *Juillet*. Dieu a favorisé et favorise encore les fruits de la terre. Les rogations ont été exaucées; les vertus vont être sans cesse récompensées. En effet, un char, attelé de deux chevaux fabuleux, à travers les nues, porte les dons célestes; déjà des tâcherons rentrent le blé, ou plutôt essaiment les gerbes; une tortillère dévale du village, assoupi à l'ombre du clocher; et, par là, un berger amène des brebis vers un parc, fermé à claire-voie, tandis qu'à l'avant-plan, protégés contre les ardeurs du soleil, par des trochets de verdure, culminant un arbre noueux, des tondeurs, en présence du maître, pratiquent la tondaison d'autres brebis!

Mais, qui donc a entrevu tant de merveilles réalisées? On ne le sait en définitive; même, avant le commencement du XIXe siècle, l'existence du *Bréviaire Grimani* était ignorée, pour ainsi dire. Et, depuis qu'on s'en est occupé, les érudits ont cité, comme en ayant été les auteurs, Hans Memling, Alexandre, Paul et Simon Bennings, les célèbres enlumineurs brugeois, Liévin Van Laethem d'Anvers, Gérard Van der Meire, Gérard David, Jean Gossaert, Gérard Hoorenbault ou Horebout, l'illustre miniaturiste gantois, et d'autres encore.

Il semble certain que, si l'œuvre entière a été inspirée par Memling, les grandes compositions ont été coloriées par des artistes hors ligne; et il importe, à ce propos, de dire un mot des Hoorenbault.

A l'aube du XVe siècle, cette famille, déjà, était notoire; Gérard, vers 1510, jouissait d'une réputation conséquente; plus tard, il peignit pour Marguerite d'Autriche de « belles histoires », puis des portraits et des verrières; et Albert Dürer, en 1521, le rencontra, lui et sa fille, à Anvers. « Maître Gérard a une jeune fille, dit-il dans son journal, âgée de dix-huit ans, qui se nomme Suzanne; elle a exécuté une petite image du Sauveur que j'ai payée un florin; c'est une merveille qu'une femme puisse faire aussi bien. » Et, il est à supposer que l'appréciation flatteuse du fameux Nurembergeois,


LAMBERT LOMBARD. — LES CALAMITÉS HUMAINES (MUSÉE DE BRUXELLES).

concernant « la jolie fille de Gérard », dont il fit le portrait, était justifiée. En tout cas, son talent devait être supérieur à celui de Claire Seiskens, de Gand, « laquelle vesquit, jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans, en virginité perpétuelle », et à celui d'Anne, « fille de maistre Segher, qui était médecin fameux, natif de Bréda, et citoyen d'Anvers, laquelle Anne ayant vescu vertueusement et dévotement, conservant aussi sa virginité, est décédée naguère »; deux femmes artistes, dont parle Guichardin. Mais, la fille de maître Gérard, elle, épousa Jean Parcker, trésorier du roi d'Angleterre. Elle mourut en l'année 1529, dans ce pays, où son père, peintre de Henri VIII, résida longtemps, après 1521, et, où probablement, il décéda, en 1540. Nul de leurs tableaux n'est connu; mais, on sait que leurs descendants, Lucas, son fils François et ses petits-fils, Jean et Luc, s'occupèrent d'art.

D'après les apparences, ils étaient hantés par le style ancien, plus préoccupés de réalisme que d'idéalisme. Un contemporain de Gérard Hoorenbault, le talentueux Lucas de Leyde, lui aussi, s'en souvenait.

Ce maître naquit à Leyde, en 1494. Il fut élève de son père, artiste de mérite, et de Cornelis Enghelbert. Et, à peine eut-il appris le métier de peintre que le désir des voyages l'inquiéta. Dès avant 1520, il se mit donc en route, visita quelques villes et arriva, en 1521, à Anvers, où il rencontra Albert Dürer. Il fraya avec lui, se montra admirateur de son talent et l'imita même. Mais, toujours le besoin de voir du pays le hantait; et, comme ses ressources lui permettaient de satisfaire ses fantaisies, il fit, avec Jean Gossaert, à partir de 1527, un voyage luxueux, à travers toutes les villes de la Néerlande. Cependant, telle pérégrination devait lui porter malheur. Les artistes, paraît-il, à cette époque, se poursuivaient souvent d'une haine mortelle, au point qu'ils recouraient parfois à l'assassinat, pour se débarrasser d'un ennemi. En vérité, Lucas de Leyde fut-il victime d'un attentat criminel? On ne le pourrait dire. Sans cesse, il se prétendit empoisonné, passa de longues années au lit, et mourut, en 1533, âgé de trente-neuf ans.

Son œuvre peint n'est pas considérable, mais ses gravures sont nombreuses; et Bartsch a pu écrire avec raison : « Dans l'histoire de la gravure, Lucas de Leyde tient le même rang, parmi les Hollandais, qu'occupent Marc-Antoine Raimondi, parmi les Italiens, et Albert Dürer, parmi les Allemands. »



LUCAS DE LEYDE. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS (COLLECTION ULRICH, A FRANCFORT S/M).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JOACHIM PATENIER. — LE REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE.

(Musée de Bruxelles).



JOACHIM PATENIER. — REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE (MUSÉE DE VIENNE).

JOACHIM PATENIER
ET
HENRI MET DE BLÈS

Quentin Metsys fut le dernier et suprême représentant de l'art du moyen âge. Sa compréhension esthétique en a grandi l'expression. Son œuvre peut rivaliser avec ceux des suaves Italiens. Il n'a jamais perdu le charme de la vérité locale ni la Foi, base de l'iconographie chrétienne. L'unité est absolue dans sa geste artiale. Si elle se consanguine d'une part avec l'idéal ultramontain, parce qu'elle accorde une importance capitale à la nature humaine; d'autre part, elle se rattache aux données canoniques des peintres de l'école brugeoise, parce qu'elle est inspirée des mêmes sentiments religieux. Et après lui survint, sinon la décadence, du moins une évolution totale dans le goût des imagiers flamands.

Il leur semblait que les sources d'inspiration fussent taries, qu'il convînt de s'assimiler les procédés étrangers, que la religion insuffisamment dictât des légendes à peindre; ou plutôt ils estimaient qu'il fallût suivre la mode exotique, renier les préceptes antérieurs, plagier les païens sous peine de déchéance. Jean Gossaert, Lambert Lombard, Bernard Van Orley ont pensé ainsi. D'autres encore ont suivi leurs traces; et les vigoureux Flamands ont aliéné l'antique simplicité nationale et adopté une esthétique nouvelle. Tel fut le cas pour Joachim Patenier et Henri Met de Blès.

Cependant, ils ont eu un mérite indiscutable; de leurs recherches est née une orientation générique dans la peinture; ils ont créé le paysage, en tant que spécialité.

A vrai dire, avant eux, chez les Van Eyck, les Van der Weyden, les Van der Goes, les Memling, les Bouts, en un mot, chez tous leurs prédécesseurs, sauf chez Quentin Metsys, qui a sacrifié résolument le paysage pour accorder une importance prépondérante à la figure humaine, les personnages se meuvent déjà dans des fonds de verdure, émaillés de constructions, bornés par des collines, souvent aussi intéressants que Dieu, la Vierge, les saints, les saintes, les donateurs et les donatrices. Mais tout à coup, les tableaux de Joachim Patenier et d'Henri Met de Blès sont en quelque sorte antithétiques de ceux peints par Quentin Metsys. Les figures ne dominent plus. Elles sont secondaires. Le paysage attire, subjugue. Voici révélée une nature paradisiaque, un charmant décor préconçu pour encadrer les motifs légendaires ! Et ainsi, de même que les Flamands conçurent avant tous les autres une forme picturale, indépendante de l'art byzantin, ainsi conçurent-ils le genre spécial du paysage avant que nul y songeât.


JOACHIM PATENIER. — REPOS DE LA VIERGE (MUSÉE D'ANVERS).

Indubitablement, cette éversion esthétique fut favorable à l'art national; car, en ce temps, le romanisme parturait des œuvres intéressantes, sans doute, mais excluant en grande partie l'objectivité. Les artistes d'alors croyaient que toute interprétation du paysage fût superfétatoire. Ils préféraient composer des fonds d'architecture. Ils ambitionnaient d'imposer une sorte de sculpture peinte. Le choix des sujets allégoriques avait ouvert le champ à toutes les imaginations abstraites. La dimension des figures, resserrées dans un cadre minime, avait incité à l'abandon d'une étude stricte de la nature. Au surplus, la sécheresse que comportait l'amour spontané de l'antique y avait poussé aussi. Et, grâce à ces causes hétérogènes, le culte des fonds naïfs et peu savants, en honneur au moyen âge, avait été abandonné.

Qu'on veuille se souvenir des œuvres léguées par les sectateurs de l'italianisme. Dans les peintures de Lambert Lombard, Jean Gossaert, Bernard Van Orley se trouvent ces stigmates du manièrisme. Leurs théories ont fait considérer le paysage comme accessoire dans les tableaux religieux. Pour qu'une œuvre fût parfaite, il fallait qu'on la distinguât par une richesse extraordinaire, une profusion de détails architectoniques à nulle autre pareille. Néanmoins tous les artistes n'idéaient point comme ces prosélytes d'un art en contradiction flagrante avec celui des ancêtres. Eux-mêmes, d'ailleurs, revenaient parfois aux principes d'antan; et, parmi eux, le plus à dédaigner ne fut pas Bernard Van Orley. Certains de ses tableaux et ses fameuses *Chasses de l'Empereur Maximilien* décèlent une tendance à allier deux manières : l'italienne et la flamande, en une juste synthèse magistrale. De telle façon, l'ami et l'élève de Raphaël a caractérisé un côté spécial du vouloir flamand. Car le Flamand du XVIe siècle n'était pas réaliste au même titre que le

Hollandais et l'Espagnol. Il rêvait une sorte d'illusion artistique et s'efforçait de la reproduire. Eux, par contre, s'asservissaient à un réalisme plus complet, sans choix aucun, sans préméditation. Et, en ce sens, l'esthétique des artistes du Nord s'est rapprochée davantage de celle des Vénitiens, qui contemplaient la nature, l'arrangeaient, composaient noblement et avec goût, ainsi qu'en témoignent leurs chefs-d'œuvre.

Or, justement, cette suscitation atavique a engendré l'artialité d'Henri Met de Blès et celle de Joachim Patenier, ou plutôt de Joachim Patenier et d'Henri Met de Blès, car le premier fut le maître du second. Est-ce bien prouvé? Pas absolument! Et, chose curieuse encore, on discute pour établir si réellement Patenier naquit à Dinant, et Met de Blès à Bouvignes, ou bien si ce fut Met de Blès qui vit le jour à Dinant et Patenier à Bouvignes! Cependant, voici ce qui rend cette dernière hypothèse probable : le nom du peintre se rencontre souvent dans les archives de Bouvignes. Soit; mais il était Flamand d'origine, et Charles le Téméraire repeupla de Flamands la place de Dinant, après le sac de cette ville...



HENRI MET DE BLÈS. — PAYSAGE (MUSÉE DE VIENNE).

En vérité, les recherches les plus ardues ont laissé planer le mystère sur sa biographie. Quelques notes exactes composent son histoire, si on en excepte les bavardages sans preuves sérieuses.

Il fut reçu dans la corporation de Saint-Luc, à Anvers, en 1515. A quel âge? Aucun document ne l'indique; probablement fût-ce avant son premier mariage avec Françoise Buijst. La misère n'obséda pas les jeunes mariés; voilà qui est sûr. En effet, ils possédaient une habitation, rue Courte de l'Hôpital, une habitation que la seconde femme de Joachim Patenier, Jeanne Noijts, vendit, le 5 octobre 1524, après la mort de son époux. De tout quoi, il résulte que Joachim Patenier décéda à un âge peu avancé; et cette opinion est corroborée par ce fait qu'il ne fut inscrit, comme franc-maître, que pendant l'espace de neuf ans.

Le peintre-historien Karel Van Mander en a tracé un portrait, ma foi! singulier. A en croire son biographe, il vivait au cabaret. C'était un soûlard émérite. Il dépensait tout son avoir. Et quand son escarcelle bayait vide, alors seulement il songeait au travail...

Son intérieur, on le conçoit, était un enfer. Les siens avaient à souffrir de ses dérèglements. Quand il rentrait, surexcité par l'abus des boissons, les frottées nombreuses échéaient à sa femme, à ses enfants et à son élève, François Mostaert. Celui-ci même était son souffre-douleur. Joachim Patenier guerdonnait son attachement par des taloches; et pour

peu que l'ivresse lui laissât quelque vigueur, le jour ou la nuit, il le jetait à la porte...

C'était une brute, en somme; et ses ouvrages portent la marque indiscutable de son caractère répugnant : dans chacun de ses tableaux, on voit un bonhomme manquant à toutes les règles de la bienséance, un bonhomme semblable à ceux qu'a chéri plus tard David Teniers...

Et il faut avouer que ce fut un triste compagnon pour deux jeunes épouses, dont la seconde était encore mineure, quand il mourut...

Tel est, en substance, le récit de Karel Van Mander. Sur quoi l'a-t-il



JOACHIM PATENIER. — REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE (ANCIENNE COLLECTION SUERMONDT, D'AIX-LA-CHAPELLE).

basé? Sur des calomnies, vraisemblablement. D'autres témoignages non équivoques tendent à l'infirmer. Joachim Patenier fut notamment l'ami d'Albert Durer. Lorsque le peintre allemand pérégrina aux Pays-Bas, ils se virent, discutèrent d'art et finalement s'estimèrent.

Le génial maître nurembourgeois en parle dans ses *Relations de voyage*. Il conte que le 5 mai 1520, il assista au repas de noce qu'offrit Joachim Patenier à ses amis, à l'occasion de son second mariage avec Jeanne Noijts; que la fête fut splendide; qu'on y joua deux pièces de théâtre; que l'artiste flamand était un bon paysagiste; que sa personne et sa conversation lui agréaient fort; qu'il fut un des artistes qu'il fréquenta le plus, pendant son séjour dans les provinces néerlandaises. Et, comme ces démonstrations d'amitié platoniques devaient à son avis être sanctionnées par des preuves de confraternité, il l'invita en même temps que son élève, François Mostaert, à dîner, lui donna des cadeaux et dessina son portrait : « Je donne à Joachim,



WYLANDS SC. — ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

HENRI MET DE BLÉS. — LA TENTATION DE SAINT-ANTOINE.

(Musée de Bruxelles).

a-t-il dit, des dessins pour la valeur d'un florin parce qu'il m'a prêté son domestique et ses couleurs; du reste, j'avais retenu son domestique à dîner; et je lui avais donné pour trois sous de dessins. » Or, tout cela prouve que Joachim Patenier n'était pas le chenapan décrit par Karel Van Mander. Car, serait-il concevable qu'un artiste aussi distingué qu'Albert Durer se liât d'amitié avec un ivrogne? Il est permis d'en douter; puis, il convient d'ajouter



JOACHIM PATENIER. — LE BAPTÊME DU CHRIST (MUSÉE DE VIENNE).

qu'après le décès de Joachim Patenier, les tuteurs de ses enfants — deux filles qu'il eut de son premier mariage, et une fille qui naquit de sa seconde union; — que les tuteurs de ses enfants, disons-nous, furent, et un homme illustre, et des hommes de talent : Quentin Metsys, Charles Alaerts et Jean Buijst, tous peintres, sans compter de notables bourgeois d'Anvers : Adrien Van Campenhout, Paul Van den Berghe et Antoine Van Beeringen, qui, probablement, n'eussent pas témoigné tant d'attachement à la veuve et aux enfants d'un malhonnête homme.

Nous le voulons bien admettre : Joachim Patenier ne paraît pas à son avantage sur l'estampe gravée par Jérôme Cock, d'après le dessin d'Albert Durer. Mais de quelle valeur serait cet argument qu'on tirerait contre lui de son aspect physique? Qu'importe qu'il portait une double casquette de la forme la plus lourde et la plus bizarre; que des étoffes surabondantes, d'une

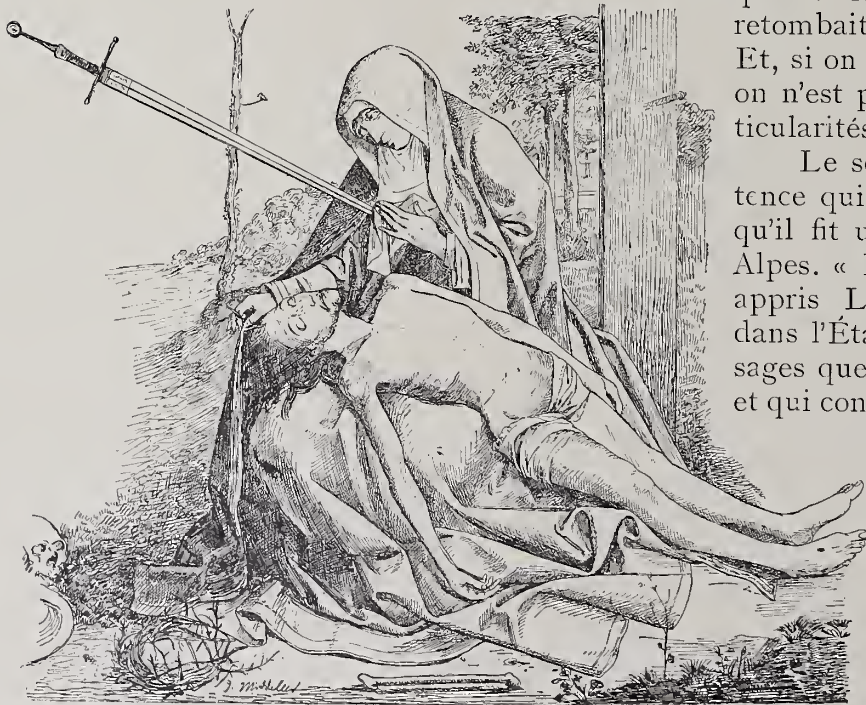
coupe disgracieuse enveloppaient son corps; que ses traits étaient irréguliers, sa bouche mal faite, son nez volumineux et sensuel, ses chairs fatiguées. Tout cela dénote que ce ne fut peut-être pas un bel homme, ni un délicat, ni un raffiné, mais cela ne démontre pas que ce fut un être méprisable.

Ah! certes, il n'avait pas le masque adonique, la prestance délicieuse, l'air chevaleresque d'Henri Met de Blès. Avant même qu'on ne connaisse son œuvre, le portrait représentant l'image de ce dernier, gravé aussi par Jérôme Cock, inspire de lui la meilleure opinion, si pas en tant qu'artiste, du moins en tant que personne.


JOACHIM PATENIER. — FUITE EN ÉGYPTE, FRAGMENT (MUSÉE DE VIENNE).

Le graveur en a fait un type plein de dignité à la mine noble et fière d'un seigneur. Le corps est élancé, la tête haute. Le regard commande, menace même. Un nez bien construit, une barbe régulière, d'épaisses moustaches, un galbe élégant ajoutent à la distinction de la figure. Le vêtement y contribue aussi : le maître porte un costume de gentilhomme et tient des gants à la main, comme un habitué de la bonne société. Et Henri Met de Blès a parfaitement pu frayer avec les grands. Pourquoi pas? Mais, cela nous intéresse fort peu, au demeurant, aussi peu que sa physionomie et la coupe de ses vêtements. Attardons-nous plutôt au caractère moral et intellectuel de son œuvre.

Cependant, fût-ce son nom de famille, ce singulier vocable : Met de Blès? Pas le moins du monde; on l'ignore. Il lui fut assigné, dit-on, parce qu'une mèche de cheveux blancs retombait au milieu de son front. Et, si on ignore son nom de famille, on n'est pas plus édifié sur les particularités de sa vie.


JOACHIM PATENIER. — LA VIERGE DES DOULEURS (MUSÉE DE BRUXELLES).

Le seul événement de son existence qui paraisse indubitable, c'est qu'il fit un long séjour au delà des Alpes. « Henri Met de Blès, nous a appris Lanzi, demeura longtemps dans l'État vénitien. Outre les paysages que l'on voit de lui, à Venise, et qui conservent un peu de la rudesse antique, il peignit pour l'église Saint-Nazaire, de Brescia, une *Nativité de Notre-Seigneur,* d'un style où la composition rappelle la manière du Bassan. Le ton général tire sur le bleu, et les types des visages ont quelque chose d'exotique. J'ai vu, en

outre, des tableaux de cabinet qu'il a peuplés de petites figures fantastiques, celles qu'on nomme chimères et fantômes, dans lesquelles il montra beaucoup d'originalité. » Et une note de Nagler indique qu'il « exécuta pour la salle du Conseil des Dix, dans le palais des Doges, à Venise, cinq grands paysages historiés ». Après quoi, il retourna dans son pays natal. Quand? Vraisemblablement après 1521, car Albert Durer ne le mentionne pas une seule fois. Où résida-t-il, dans les Pays-Bas? On estime qu'il demeurait à Anvers, quoiqu'on n'ait à cet égard aucune preuve. On dit aussi qu'il habita Malines. Enfin, on croit qu'il mourut à Liége.


HENRI MET DE BLÈS. — LES PÈLERINS D'EMMAUS (MUSÉE DE VIENNE).

Quelques écrivains prétendent qu'il tenait auberge à Malines, parce que, dans un fragment de ses *Relations de voyage,* Albert Durer parle en ces termes d'un « Henri le peintre » : « Le huitième jour après « Corpus Christi », je vais à Malines avec ma famille pour voir madame Marguerite; je descends à l'auberge de la « Tête d'or », chez maître Henri le peintre. Les peintres et les statuaires m'invitent à dîner dans mon propre logement, et me rendent beaucoup d'honneur ». Mais, cet hôte du célèbre Allemand ne fut pas Henri Met de Blès : on le nommait Henri Kelderman. Et ainsi croule une légende...

Notons un détail plus important : la signature qui distingue toutes les œuvres de cet artiste énigmatique est une chouette! Toujours elle les sigille. C'était son sceau à lui. Il délinéait d'ordinaire cet animal à l'endroit le moins apparent de ses ouvrages, le cachait si bien qu'il faut souvent chercher longtemps pour le découvrir. Et, de là, est venu le surnom dont on l'affubla en Italie, le sobriquet de « Civetta », ce mot signifiant « hibou ». Mais, quelle raison a-t-il eue pour choisir cette façon de désigner ses peintures? Mon Dieu! il l'a choisie probablement parce que son nom de famille avait quelque rapport avec cet emblème. Et, ici, les hypothèses possibles, encore une fois, sont innombrables.

Cependant, si la vie de ces deux artistes, de Joachim Patenier et de Henri Met de Blès, est obscurée par le manque de détails, il est évident qu'on peut leur attribuer avec certitude peu d'œuvres. Il semble, toutefois que, par recurrence, ils fussent incités à peindre les bonheurs de la Vierge ou les tribulations de saint Antoine, et à narrer de temps en temps, quelque légende autre, par exemple celle d'Adam et d'Eve, de saint Hubert, de saint Jérôme, de sainte Catherine ou de saint Mathieu. Et, dans toutes leurs peintures, on admire une composition délicate, charmante, vraie sans être brutale; un je ne sais quoi de suave qui frappe et attire indubitablement; une aisance exempte de mièvrerie; un sentiment pur, flamand sans doute, mais avec des atténuances venues d'au delà les monts.

Luc Gassel connut aussi les rêves de Joachim Patenier et de Henri Met de Blès. Il s'ingénia même à les imiter. C'était un homme aimable et instruit, très aimé et très estimé du savant Lampsonius qui, dans des vers

écrits en son honneur, déclare le révérer comme un père. Et ce que le poète en a dit peut assurément s'appliquer à ses modèles, car une étrange ressemblance collige leurs œuvres. Certes, ils furent aimables et instruits. Rien de grossier n'avilit leur caractère. Pouvaient-ils être autrement que bons, doux, nullement dyscoles ou triviaux? Oh! si vous en doutiez, voyez leurs délicieuses images. Mais, ils se sont dépeints, en peignant les *Repos de la fuite en Egypte*, avec des variantes; soit, cependant, toujours avec les mêmes aspirations idéales, les mêmes implorations nostalgiques d'infini!



JOACHIM PATENIER. — SAINT-JERÔME (MUSÉE DE BRUXELLES).

D'ordinaire, le soleil patine d'or le paysage. Quelque nuage de soie rose offusque la nappe d'azur. Des lambeaux de brumes se dissipent ébouriffés. Et sur ce ciel, issu des limbes du rêve, autant que de la contemplation de l'objectivité, sont plaquées les masses sombres des arbres enlacés vigoureusement. Leurs frondaisons ressemblent à des élytres de scarabées verts. Elles surplombent massives, pompeuses, grandioses des étagements de montagnes et de rochers, sur lesquelles sont plantés cent monuments divers : une basilique superbe, des castels féodaux, des maisons bourgeoises, des masures pauvres; ou bien elles ombragent un cours d'eau cristallin, aux luisures diamantines, quelquefois aux remous frangés d'opale, annelés capricieusement; un cours d'eau au fond duquel ondulent les teintes mordorées de toutes sortes d'herbes. Et, de-ci de-là, un sentier folâtre à travers la peluche mousseuse, le tapis de verdure effiloqué tout le long du chemin. Des troupeaux paissent. Des cavaliers galoppent. Des personnages trôlent. Mais la Vierge, allaitant l'Enfant Jésus, intéresse bien plus encore : elle symbolise la maternité, au sein de la paix absolue!



JOACHIM PATENIER. — SAINT-HUBERT (ANCIENNE COLLECTION SUERMONDT, D'AIX-LA-CHAPELLE).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

PIERRE CLAEISSENS II LE VIEUX. — LA CONVENTION DE TOURNAI, TABLEAU ALLÉGORIQUE.

(Musée de Bruges).



FRISE FLAMANDE DU XVIe SIÈCLE.

LES CLAEISSENS, LES VAN CLEEF, MARIN CLAESZOON, CRISPIN VAN DEN BROECK, LES VAN RILLAERT ET JEAN VREDEMAN DE VRIES

Bruges n'était plus le centre d'art exquis, le foyer de la haute culture intellectuelle, pendant le cours du xvie siècle. La ville semblait morte; son activité antérieure avait disparu. A la place des Van Eyck et des Memling, dominaient les Claeissens, ou Claeis, et quelques autres artistes qui, tout en étant talentueux, n'égalaient pas leurs ancêtres géniaux : ils vivaient à la veille de la décadence absolue, à l'avant-veille de la Renaissance prochaine.

Quoi qu'il en soit, la famille Claeissens — que nous dénommerons ainsi et non Claeis, parce qu'il existe plusieurs tableaux signés en toutes lettres de ce nom; — la famille Claeissens, disons-nous, était d'origine brugeoise. Toujours, elle a voué, durant une période plus que séculaire, un culte respectable à l'art. Et, si ses membres n'ont pas atteint la suprême expression esthétique des grands artistes, ils sont remarquables, néanmoins.

Depuis Pierre Claeissens I, né en 1500 et mort en 1576, qui eut trois fils : Gilles, Antoine et Pierre II le Jeune, morts respectivement, sans qu'on puisse affirmer à quel âge, en 1607, 1613 et 1612, jusqu'à Pierre III, fils de Pierre II, et Pierre-Antoine, fils d'Antoine, dont on ignore aussi les dates de naissance, mais non celles de leur décès, survenu en 1623 et 1608, tous pratiquèrent la peinture.

Cependant, le plus réputé d'entre eux fut Pierre II le Jeune. Et, il faut croire que, de son vivant, on prisait ses œuvres, car il a peint les portraits de Charles-Quint et de Philippe II. D'ailleurs, il occupait une position officielle. Comme certains membres de la dynastie des Hoorenbault, il était topographe. Les magistrats le chargèrent de représenter le pays du Franc de Bruges; de dresser une grande carte, scrupuleusement dessinée, qui se trouve

à l'hôtel de ville brugeois; encore de graphier et d'enluminer les plans d'Ostende et de l'Ecluse, travaux qu'il exécuta, durant les dernières années du XVIe siècle et durant les premières du XVIIe. Mais, à coup sûr, ce ne sont pas là ses chefs-d'œuvre; l'*Ecce Homo*, de l'église Saint-Sauveur, à Bruges, donne une idée plus fondée de ses aptitudes. Sans doute, ce triptyque a été sottement retouché, dans ses parties principales; toutefois, le portrait de Jean Montanus, abbé de l'Eeckhoutte, tracé sur le volet droit, est vraiment fort beau.


JOSSE VAN CLEEF LE FOU. — PORTRAIT D'HOMME (PINACOTHÈQUE DE MUNICH).

Le donateur est à genoux, la tête nue, les mains jointes, une crosse abbatiale appuyée contre l'épaule, vêtu d'ornements sacerdotaux. Tout rayonnant d'une excessive vérité, il se trouve placé dans un paysage, décelant le goût de l'époque à laquelle ce tableau fut peint.

Saint Jean l'Evangéliste, patron du moine, occupe le volet gauche. Il tient un calice d'où s'échappe un dragon ailé, pendant qu'il consacre et bénit le vase. Une draperie rouge, splendide, par dessus laquelle flotte un manteau amaranthe, le ceint. De longs cheveux bouclés tombent sur ses épaules. Ses mains et ses pieds sont rendus avec une délicatesse charmante. Le paysage et le ciel ont la même finesse que celle qui distingue l'aile droite.

Cependant, voici une autre composition du maître, la *Résurrection,* conservée également, dans l'église Saint-Sauveur.

Ici, à l'encontre de ce qui se remarque dans l'*Ecce Homo,* on observe une influence romaniste. On croirait volontiers que Pierre Claeissens II le Jeune fut sollicité, antérieurement, par les principes esthétiques des Bernard Van Orley, des Jean Gossaert et des Lambert Lombard. Ce tableau, en effet, date de 1585; et la composition mouvementée et maniérée est d'un dessin précieux. Néanmoins, on y voit, en plus, un souci d'exprimer simplement l'objectivité, sans fard aucun; les types des figures sont réalistes et le paysage est agrémenté de constructions multiples, comme dans les tableaux d'Antoine Claeissens.

La *Descente de Croix* de celui-ci, ornant encore la cathédrale de Bruges, est typique de son procédé; elle prouve ses intentions de coloriste; elle dit, au surplus, malheureusement, la sécheresse de son pinceau. Soit; sa peinture remarquable comme fini excite l'enthousiasme. Mais, pour qui se rappelle les expressions mystiques des artistes gothiques primitifs, que les Claeissens se sont constamment évertué d'égaler, dans leurs portraits surtout, tel tableau est secondaire. Comparez donc le *Martyre de Saint-Hippolyte,* de Thierry Bouts le Vieux, à la *Vierge et l'enfant Jésus,* d'Antoine Claeissens, et vous nous donnerez gain de cause. Ah! nous concédons volontiers qu'il ne faut pas mettre en parallèle le génie et le talent. Mais, si nous le faisons, c'est uniquement pour déterminer la différence existante entre les conceptions artiales. Comment, sans cette méthode, pourrions-nous dire que François Van Antwerpen, les

Van den Berghe, Rombaut Van Berlair, Goswin Caret, Dyrick de Saint-Omer et Jacques Van Laethem, entre autres, eurent du talent et non du génie? Nous l'ignorons, en vérité!

Pourtant, au XIVe, au XVe et au XVIe siècle, vivait à Anvers, une famille d'artistes, aussi importante que celle des Claeissens, la famille Van Cleef, plus connue sous le nom francisé de Van Clève.

Déjà, en 1453, un Jean Van Cleef était inscrit, comme membre, sur les registres de la corporation des peintres. Henri, Josse le Vieux, deux Guillaume, encore deux Henri, Georges, deux Martin, — dont l'un forma le talent de Hans Jordaens, — Nicolas, Gérard, Albert, Marie et Josse, dit le Fou, furent des confrères ensuite. Et tous ont pratiqué les genres les plus divers : l'histoire, le portrait, les scènes d'intérieur et le paysage. Toutefois, le mieux doué, parmi les descendants directs ou indirects du vieux Jean Van Cleef, a été Josse le Fou.



JOSSE VAN CLEEF LE FOU. — L'HOMME AUX LUNETTES (INSTITUT STÄDEL, A FRANCFORT S/M).

Son existence, semble-t-il, fut pénible et, certes, sa biographie est incomplète. Nul ne pourrait dire quand il naquit. On prétend qu'il mourut le 10 novembre 1540. Mais, quelle fut donc la cause de sa démence? D'après certaines notices, Josse le Fou aurait été appelé à la cour de François Ier, où il aurait fait des portraits remarquables du roi, de la reine et d'autres grands personnages. Cependant, l'artiste se serait vu préférer le Titien, à la cour de Henri VIII, et aurait perdu la raison.

Karel Van Mander ne parle point de la cour de France ni de Henri VIII. Il raconte que, lors du mariage de Philippe II avec la reine Marie d'Angleterre, Josse Van Cleef tâcha, par l'entremise d'Antonio Moro, peintre du roi, de vendre ses tableaux au monarque. Et il ajoute, qu'ayant appris la préférence donnée aux œuvres du Titien au détriment des siennes, le maître fut atteint d'aliénation mentale et se livra aux excentricités les plus bizarres.

Le pauvre sortait, paraît-il, affublé d'un vêtement entièrement enduit de térébenthine; s'obstinait à rentrer en possession de ses peintures faites autrefois, prétextant des retouches nécessaires; abîmait en réalité ces merveilles, et peignait à l'envers « pour qu'on vît quelque chose en les retournant »!...

Indubitablement, il fut fou. Mais cela ne l'a pas empêché d'être, avant sa folie, comme le dit le vieil historien : « un coloriste extraordinaire, le meilleur de son temps, peignant la figure d'un façon remarquable ». Cette opinion est corroborée par celle de Guicciardini, qui a constaté que « Josse Van Clève était un maître très rare pour couleurer et excellent en portrait au naturel ».

Son œuvre est aujourd'hui dispersé. Les meilleures de ses peintures furent attribuées à des contemporains illustres. Depuis peu, M. A.-J. Wauters lui en a restitué un certain nombre, « grâce à l'étude attentive qu'il a faite des deux

beaux portraits du maître et de sa femme, qui figuraient déjà, sous le nom de Josse Van Cleef le Fou, dans le catalogue de la collection de Charles Ier d'Angleterre, et qui sont toujours conservés à Windsor ».

D'après cet érudit, le portrait dit de *Kipperdolling,* daté de 1534, appartenant au musée Städel, à Francfort, où il est catalogué sous le nom de Quentin Metsys, serait de Josse Van Cleef le Fou ; quant au paysage du fond, il aurait été peint par Joachim Patenier. Le portrait d'homme, attribué à Holbein, figurant dans la Pinacothèque de Munich, devrait aussi être



JEAN VAN RILLAERT LE VIEUX. — SAINTE-MARGUERITE ET LE DRAGON (MUSÉE DE LOUVAIN).

restitué au malheureux Josse, ainsi que les deux portraits de l'Allemand Barthélemy De Bruyn, du musée de Cassel, — peintre qu'il ne faut pas confondre avec ses homonymes flamands, contemporains, — et le portrait de l'évêque Gardiner, grand chancelier d'Angleterre, prétendûment d'Holbein, d'après le catalogue de la collection Wilson, et de Quentin Metsys, d'après celui de la vente Secrétan ; portrait qui fait actuellement partie de la galerie Lichtenstein, à Vienne.

Quoiqu'il en soit, les attributions de ces œuvres à des maîtres tels que Quentin Metsys, Hans Holbein et Barthélemy De Bruyn, dénotent le talent de Josse Van Cleef le Fou : une intensité de vie extraordinaire les impose; un dessin caractéristique les distingue; tout vit, tout parle, d'ailleurs, dans l'admirable *Portrait d'homme,* de la Pinacothèque de Munich.

C'est un bourgeois opulent, à figure plate, au nez expressif, aux lèvres pincées, au regard acéré. Quels sont donc ses sentiments ? Il est autoritaire.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

CRISPIN VAN DEN BROECK. — LE JUGEMENT DERNIER.

(Musée d'Anvers).

T. I. L. 13.

Sa main puissante, d'un geste impérieux, dicte sa volonté. Il a réfléchi mûrement, à son vouloir présent. Sa résolution est formelle. Tout l'indique, depuis le froncement léger des sourcils, jusqu'au rétrécissement net de la commissure des lèvres, à gauche. Et son accoutrement simple, austère, de nuance foncée, cadrant avec les ombres fortes, accusées, vaguant dans les orbites, au-dessus de la maxillaire supérieure et au-dessous de la mâchoire, augmentant la lumière, éparpillée sur le front, les joues et le menton ; son accoutrement



MARIN CLAESZOON. — LE CHANGEUR ET SA FEMME (MUSÉE DU PRADO, A MADRID).

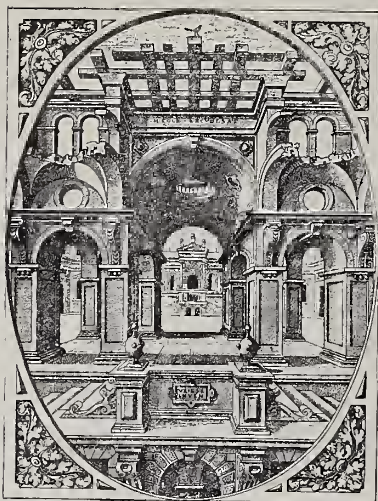
simple austère, de nuance foncée, disons-nous, révèle que cet homme n'était pas vain, léger, futile, indécis, irréfléchi, mais déterminé, résolu, précis, ferme, courageux.

Incontestablement, cette merveille pourrait être attribuée à n'importe quel admirable portraitiste gothique : Hans Holbein, le célèbre maître d'Augsbourg, contemporain de Josse Van Cleef le Fou, le sublime dessinateur n'a pas fait de portraits plus suggestifs ! Et n'est-ce pas là l'éloge ultime que la plume d'un critique puisse décerner à ce prodigieux artiste flamand méconnu ? Toujours, il s'est souvenu du réalisme ancestral ; et Marin Claeszoon, après la mort de Quentin Metsys, l'a aussi religieusement mis en pratique.

On l'a dénommé diversement : Marinus le Zélandais, ou bien encore : Marinus de Romerswael, du nom de la ville où il naquit, en 1497, croit-on. Il affectionnait la peinture des *Banquiers*, des *Changeurs* ou des *Procureurs*.

Vraiment, il était obsédé par les physionomies intéressées des manieurs d'argent, dont il a su décrire éloquemment les instincts, et telles de ses pages valent d'amples études psychologiques!

A Madrid, se trouve le *Changeur et sa femme,* panneau curieux s'il en fut! Les deux personnages sont assis devant une table sur laquelle brillent des pièces d'or, réunies en tas ou éparpillées. Le banquier s'absorbe dans une besogne importante, pour lui; il pèse soigneusement son magot précieux. Rien ne le distrait. Qu'est-ce qui le séduirait d'ailleurs, en dehors de ces soins présents? Ne vérifie-t-il pas la valeur exacte de ses trésors? Sans doute; car sa femme a feuilleté un livre de comptes. Une erreur doit altérer les procès-verbaux des opérations, plus ou moins licites, de la banque. L'un et l'autre observent avec attention les oscillations d'une balance. Et, des bahuts solides, puis un amoncellement de paperasses, étoffent le fond du tableau.



JEAN VREDEMAN DE VRIES. — COMPOSITION ARCHITECTURALE, D'APRÈS UNE GRAVURE DE JÉRÔME COCK.

Mais, voici les *Deux Usuriers,* de la National Gallery de Londres, peinture longtemps attribuée à Quentin Metsys. L'intérieur a un peu plus d'importance que dans le sujet précédent. On y voit un tassement excessif de papiers, de coffres et de caisses. Que font donc les deux acteurs en scène? L'un dicte à l'autre les bonnes spéculations antérieures. Elles ont été fructueuses, ma foi! L'abondance de l'or indique la chose à suffisance. Néanmoins, ce qui frappe dans le spectacle raconté par l'artiste, c'est l'expression juste d'une avarice non déguisée, chez l'un des personnages, l'attention complète, chez l'autre. Une passion les géhenne : l'amour désordonné du lucre; le rendu de leur physionomie l'ostente; le dessin de leurs doigts crochus le prouve!

Marin Claeszoon décéda, en 1567, quelque vingt années avant Crispin Van den Broeck, né à Malines, en 1524, suppose-t-on, et au sujet duquel Karel Van Mander a écrit cette phrase laconique, pleine de rancœurs : « Je n'ai pu obtenir aucun renseignement sur lui, par le refus de ceux auxquels j'en ai demandé. » On ne sait par conséquent, pour ainsi dire, aucun détail précis concernant cet artiste; la date de sa mort même, survenue en Hollande et fixée par conjectures vers 1601, est sujette à discussion. Toutefois, on peut affirmer qu'il fut élève de Frans Floris, architecte renommé et bon peintre de paysage et d'histoire. Il subit évidemment l'influence ultramontaine dans l'atelier de son maître, ainsi qu'en témoigne le *Jugement dernier,* du musée d'Anvers, signé : « Crispian F. A° 1571. » Et pareille influence italienne est notoire aussi dans l'œuvre du louvaniste, Jean Van Rillaert le Vieux, mais elle n'y est pas prépondérante.

Cet artiste, qui travaillait déjà en 1528 et mourut en 1568, a tenté d'adapter le style de Bernard Van Orley à celui de Thierry Bouts le Vieux et de Quentin Metsys; et, il faut avouer que sa touche sûre, exprimant une composition savante, animée et pittoresque, donne une valeur réelle à ses tableaux, de beaucoup supérieurs à ceux de son fils, Jean Van Rillaert le Jeune, qui

florissait vers 1575, habita Louvain, sa ville natale, visita le Danemark et y séjourna, en 1580, puis revint à Louvain et mourut en cette ville, à une date inconnue. Jean Van Rillaert le Vieux occupait des charges officielles, d'ailleurs; et ce détail dénote qu'on estimait ses aptitudes.

En 1547, il succéda à Jean Willems comme peintre et directeur de l'Ommegang, dont il renouvela entièrement le matériel. Deux ans plus tard, il exécuta les principaux décors, pour la joyeuse entrée de Philippe II, ainsi que les blasons, pour le service funèbre de l'empereur Charles-Quint. Ensuite, en 1560, il décora la chambre des échevins, à l'hôtel de ville, et travailla pour un grand nombre d'églises et de couvents.


JEAN VAN RILLAERT LE VIEUX. — LA DÉLIVRANCE DE SAINT-PIERRE, FRAGMENT (MUSÉE DE LOUVAIN).

Quelques-uns de ses travaux sont parvenus jusqu'à nous : la *Délivrance de Saint-Pierre,* la *Chute de Simon le Magicien,* un sujet allégorique : *Sainte-Marguerite et le Dragon,* conservé au musée de Louvain; puis, le *Sacre de Saint-Evartius, évêque d'Orléans,* la *Décollation de Sainte-Catherine,* la *Chute des anges*, la *Décapitation de Saint-Jean-Baptiste* et le *Martyre d'un Pape,* ornant l'église Saint-Pierre, également à Louvain. Au musée de Berlin, on voit encore une peinture monochrome du maître, traitée par hachures, telle qu'un dessin : le *Jugement de Salomon.* Et, toutes ces œuvres sont d'un beau sentiment et d'un coloris vigoureux.

Jean Van Rillaert le Vieux eut le bonheur de vivre à une époque, où les calamités politiques n'étaient pas sans cesse pénibles pour les artistes. En effet, il ne souffrit que pendant les dix dernières années de sa vie, des agitations religieuses et des excès, commis par les troupes espagnoles. Il mourut l'année même, où éclata la révolte décisive des Pays-Bas, contre l'odieux gouvernement du duc d'Albe; révolte qui amena l'affranchissement des provinces septentrionales, mais non celui des provinces méridionales.

Durant cette tourmente révolutionnaire, vivait un type curieux, un Hollandais, Jean Vredeman De Vries. Ah! certes, ce ne fut pas un artiste génial, mais il faut le ranger parmi les illustrations de nos provinces. Cependant, il convient d'en dire un mot encore, pour donner la caractéristique de l'esprit temporaire, amoureux de la grosse farce, si éminemment flamand.

Ce Jean Vredeman De Vries, donc, né en 1527 et mort vers 1606, en vrai bohême, habita tour à tour Malines, Bruxelles, Anvers, Hambourg, Francfort, Brunswick, Prague et autres endroits. Partout, on l'accueillait avec faveur; car, non seulement il mettait en perspective les tableaux des Coxcie et de divers artistes, mais encore peignait admirablement les trompe-l'œil, estimés par les nobles et les bourgeois de l'époque.


JEAN VREDEMAN DE VRIES.— DESSIN D'UN MEUBLE.

Tantôt, c'était une palissade de planches fictives ; au milieu de la clôture s'ouvrait une porte, qui laissait apercevoir un étang, où nageaient des cygnes; alentour se dressaient des arbres, qui dominaient l'enceinte de leur feuillage varié. Ou bien, c'était un plafond couvert d'arabesques; une coupole s'arrondissait dans le centre, trouée au sommet; et au-delà de ce dôme chimérique, on pensait voir l'azur profond du ciel...

Une fois, pour réjouir un monarque, il fit raboter les portes d'une grande salle; puis, sur la jointure, peignit des colonnes si bien imitées que l'on ne pouvait découvrir l'artifice. Lorsque le prince fut dans la pièce, il crut qu'un magicien avait fermé les murailles derrière lui; et l'artiste fut obligé de mettre un terme à l'enchantement....



MARIN CLAESZOON. — LES DEUX USURIERS (NATIONAL GALLERY DE LONDRES).

Jean Vredeman De Vries fit un grand nombre de dessins architectoniques et ornementaux. Il fut un des premiers qui essayèrent d'appliquer l'art à l'industrie. C'est probablement son principal titre à la gloire. Mais ce n'est pas un titre vain. Son ingéniosité d'artisan a fait d'heureuses trouvailles. Ornemaniste remarquable, son invention était incessante. La décoration française du XVIIe siècle a germé de ses compositions; et il importe de constater que le fameux décorateur français Androuet du Cerceau a puisé chez lui beaucoup de ses imaginations décoratives. Encore de nos jours, ses compositions sont goûtées. Il est plus d'un monument moderne où l'on en trouve des traces. Elles ont inspiré maints de nos décorateurs. Puis, ses idées de mettre le talent au service de la masse, ne sont pas mesquines : elles naquirent du besoin ou d'une profonde philosophie. Mais qu'importe! L'amuseur des rois, sans elles, serait oublié. Car, le quatrain louant ses prouesses, semble bien excessif :

Pictorum summus celebrat quos optica virtus,
Friso, probant artem regia tecta tuam.
Cum tua sint opera hic variis subnixa columnis
Spectabit longo tempore posteritas.

Non pas! les plafonds des demeures royales ont disparu, et la postérité n'admire guère ses peintures.



CARTOUCHE FLAMAND DU XVIe SIÈCLE.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

FRANÇOIS POURBUS LE VIEUX. — SAINT-MATHIEU INSPIRÉ PAR L'ANGE.

(Musée de Bruxelles).

T. I. L. 14.



PIERRE POURBUS. — PORTRAIT DE J. VAN DER GHEENSTE, ÉCHEVIN ET CONSEILLER DE LA VILLE DE BRUGES (MUSÉE DE BRUXELLES).

LES POURBUS

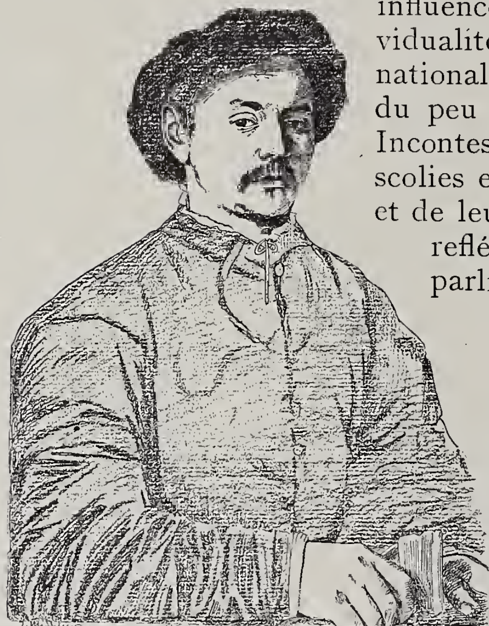
(PIERRE, FRANÇOIS LE VIEUX ET FRANÇOIS LE JEUNE)

A l'époque où Pierre Pourbus, né à Gouda, vers 1510, et mort en 1583, à Bruges, sa patrie d'adoption depuis l'année 1540, croit-on ; à l'époque où Pierre Pourbus se fixa dans l'ancienne Venise du Nord, les esprits étaient livrés en proie aux spéculations les plus profondes ; et les discussions scientifiques eurent, alors, une influence capitale sur le développement des arts, en Belgique.

Sans doute, Quentin Metsys, décédé en 1530, avait été l'initiateur de toute une école qui appliqua ses préceptes au XVIe siècle; les plus remarquables de ces illustrations furent les Claeissens, Marin Claeszoon, Josse Van Cleef, Pierre et François Pourbus le Vieux, encore que certains d'entre eux se soient évertués, parfois, d'allier le romanisme au naturalisme, dans leurs œuvres. Cependant, les antiques principes dominent dans celles-ci, comme on les rencontre souvent mitigés, il est vrai, dans les peintures de Jean Gossaert, de Bernard Van Orley, de Jean Schoreel, des Mostaert, des Van Coninxlo, de Lancelot Blondeel, de Henri Met de Blès et de Joachim Patenier. Mais, cette alliance de deux esthétiques s'explique : elle est issue autant des prodromes ataviques que de la culture intellectuelle momentanée. Et, puisque l'essence de la critique est de savoir comprendre des états très différents de celui où nous vivons, qu'on nous permette, en conséquence, d'apprécier succinctement les lois psychologiques, qui président à l'évolution des peuples,

autant que des individus, et d'écrire le résumé des aspirations animiques des Flamands du XVIe siècle.

L'homme, quel qu'il soit, ne saurait secouer le joug imposé par l'âme collective. Nos ancêtres ont sur nous une influence pour le moins aussi grande que nos parents immédiats. Un fond psychologique commun nous échoit en partage. Tous ceux de notre race en pâtissent absolument. Il sera légué invariablement à nos descendants, augmenté des quotes-parts de notre moi, influencé par le milieu où nous vivons. De sorte que l'individualité apparaît comme étant la synthèse d'un caractère national, qui n'est pas constant, mais semble fixe, à cause du peu de temps historique que nous pouvons embrasser. Incontestablement donc, après deux siècles à peine, les scolies esthétiques des Van Eyck, des Bouts, des Memling et de leurs pieux contemporains ou successeurs devaient se refléter dans les œuvres des artistes connus, dont nous parlions tantôt, ainsi que dans celles des artistes plus obscurs, de la même époque : Paul Anthonis, Roland Van Armeyen, Nicolas Arrigo, Antoine et Marie Bessemer (cette dernière fut l'épouse de Pierre Coucke d'Alost), les Van der Bruggen, Jean Buns, Pierre Le Gillon, Guillaume Mahue, Hans Speeckaert et d'autres. Mais, l'éducation spéciale qu'ils avaient reçue devait, non moins incontestablement, différencier leur geste artiale de celle de leurs ancêtres, parturer le romanisme, qui a été imposé définitivement, pour ainsi dire, par Frans Floris, sous le règne de Philippe II.



PIERRE POURBUS. — PORTRAIT DE GILLES VAN SCHOONBEKE (MUSÉE D'ANVERS).

Cependant, quelle fut cette éducation spéciale? Au mysticisme de Bloemardine avait succédé, vers le milieu du XIVe siècle, la religiosité de Jean Van Ruysbroeck. Ce prêtre, d'abord vicaire de l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles, fondateur ensuite du couvent des chanoines réguliers de Groenendael, combattit ardemment la philosophie des beggards, des lollards et des béguines. C'était un simple d'esprit, qui croyait obéir à l'inspiration venue d'en haut, et se sentait possédé de l'amour divin. Mais il avait des vues philosophiques très larges; elles influencèrent les gothiques primitifs. Puis, la fondation de l'université de Louvain ne tarda pas, dès le XVe siècle, à imprimer une direction nouvelle aux esprits spéculatifs qui, à leur tour, influencèrent aussi les artistes.

La faculté louvaniste des arts embrassait également les sciences et la philosophie : « La vénérable faculté des arts, rapporte Molanus, professe toutes les sciences littéraires ou humanitaires, quoiqu'elle préfère abandonner aux autres écoles la grammaire et les sciences grammaticales. Elle professe principalement la dialectique ou la logique et la physique. » Au fond, on y soutenait la doctrine d'Aristote, à moins qu'il ne s'agît de cas en contradiction avec la Foi.

Mais, Erasme, ce pauvre penseur, né à Rotterdam, devenu moine par nécessité, arraché au couvent par conviction, errant tantôt en France, en

Angleterre, en Belgique, en Italie, en Allemagne, mort à Bâle; Erasme, disons-nous, s'éleva contre la philosophie et la théologie scolastiques, au commencement du XVIe siècle. Il eut le mérite de préparer la Réforme et la philosophie moderne, de proclamer et de pratiquer la morale du Christ, la charité et la tolérance, à une époque où elle n'existait, ni chez les orthodoxes, ni chez les réformateurs, ni même dans la république des lettres. Et, certes, ses idées, éloignées des abstractions pures, plus conformes aux tendances naturalistes des Flamands, sont sigillées dans les œuvres des peintres de son temps, qu'il fréquentait beaucoup. Car, philosophe et peintre lui-même, il fut l'ami de la plupart, surtout de Quentin Metsys; et celui-ci devint, en grande partie par ce fait, le dernier et suprême représentant de l'art du moyen âge et l'initiateur de toute l'école naturaliste du XVIe siècle.



FRANÇOIS POURBUS LE JEUNE. — PORTRAIT D'HENRI IV, (GALERIE DES OFFICES, A FLORENCE).

Néanmoins, deux événements, les assises du Concile de Trente et l'institution de la Compagnie de Jésus, neutralisèrent les principes élaborés par Erasme, et graphiés picturalement par Quentin Metsys; ils secondèrent le développement du romanisme, essentiellement opposé au naturalisme gothique : le dogme fut précisé, le pouvoir papal renforcé, l'individualité rendue passive. En somme le Concile de Trente exigeait que l'homme restât sous la dépendance entière du régime catholique, et les jésuites estimaient qu'il fallût embrasser les philosophies d'Aristote et de saint Thomas d'Aquin. Qu'advint-il ensuite? Que d'aucuns se soumirent à ces volontés formelles et que d'autres se rebellèrent; que les peintres enregistrèrent ces luttes intellectuelles, consciemment ou inconsciemment; que l'on peut suivre, chez les maîtres d'alors, les affirmations et les négations des penseurs de l'époque, des Juste Lipse et des François Bacon, des Jacques de Hoogstraeten et des Luther, des Martin Van Dorp et des Beverus, des Jean Driedoens et des Vivès, entre autres. L'invention de l'imprimerie et son introduction à Alost et à Louvain, favorisaient d'ailleurs, ce choc des idées; et, il nous plaît de le constater derechef, narré dans les œuvres de Pierre et de François Pourbus le Vieux, comme nous l'avons découvert déjà, dans les œuvres de leurs prédécesseurs immédiats et de leurs contemporains.

Sous ce rapport, la *Cène* de Pierre Pourbus, signée et datée de 1559, que l'on voit en l'église Saint-Sauveur, à Bruges, est hautement instructive. Ce tableau fut exécuté aux frais des treize membres de la confrérie du Saint-Sacrement, dont les portraits sont peints sur les revers. Il est typique de la compréhension idéaliste et naturaliste du maître, celui-ci ayant eu comme objectif d'exprimer le rêve et la réalité.

Le panneau central retrace la légende évangélique. Au milieu, le Christ, en robe bleue, vu de face, les yeux levés au ciel, bénit le pain qu'il tient de la

main gauche; saint Jean, en robe rouge, est endormi sur l'épaule droite du Sauveur; les apôtres sont assis tout autour du Divin Maître; au premier plan, dessiné de dos, la tête en profil perdu, tournée vers la gauche, Judas serre une bourse dans la main droite; à la partie supérieure est tendue une draperie verte; par deux fenêtres on aperçoit le paysage.

Mais, voici le *Prophète Elie,* sur le volet de droite. Il est couché sous un genévrier; sa longue barbe grise ondoie sur une tunique grenat, masquée



PIERRE POURBUS. — PORTRAIT DE JEAN FERNAGANT (MUSÉE DE BRUGES).

en partie par un manteau bleu; il reçoit une cruche et un pain, apportés par un ange debout, en robe jaune et vêtement vert; au fond une ville fortifiée est enfouie dans un paysage. Voici *Abraham et Melchisédech*, sur le volet de gauche. Melchisédech aumône d'un pain et d'une aiguière le patriarche, costumé en soldat romain; au second plan, derrière le roi de Salem, un homme qui serait le peintre lui-même en pourpoint noir, manteau vert et bonnet laqueux.

Ces trois fragments principaux de la *Cène* décèlent les préoccupations romanistes de Pierre Pourbus. Evidemment, il était, à cette époque, sous le joug des doctrines nouvelles. La renaissance le hantait. Le style rénovateur l'enchantait. Tout le prouve, depuis les attifements imposés aux personnages jusqu'à l'architecture, et de l'intérieur, et des édifices. Mais une autre esthétique lui était familière, celle des gothiques primitifs; car, rien n'est plus



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

PIERRE POURBUS. — LE JUGEMENT DERNIER.

(Musée de Bruges).

décent que la fermeté de l'exécution picturale et la sincérité du rendu, dans les portraits qu'on admire sur les deux revers, où se suit une composition, la *Messe de Saint-Grégoire.*

Le pape est prosterné, de profil, incliné vers la gauche, devant l'autel où lui apparaît le Christ ; au premier plan, à gauche aussi, un cardinal s'abîme en adoration ; au second plan, un vieillard écarte une draperie verte. Ensuite, deux diacres en prière, également tournés vers la gauche, soulèvent le bord



PIERRE POURBUS. — PORTRAIT DE LA FEMME DE JEAN FERNAGANT (MUSÉE DE BRUGES).

de la chasuble du pontife officiant ; derrière eux, des enfants de chœur portent le luminaire, tandis que deux centurions et treize bourgeois, d'âge divers, en vêtements noirs, prient agenouillés.

Mais, s'il est vrai, que par l'exécution les fragments principaux de l'œuvre sont, comme nous le disions tantôt, d'une remarquable facture, il s'en faut de beaucoup que certaines parties des volets les égalent : on y constate une trivialité choquante, dans la scène religieuse. Pierre Pourbus, en graphiant celle-ci, ne s'est pas souvenu des opulences pompeuses des gothiques ni de leur mysticisme idéalisant, tout en se conformant aux préceptes naturalistes, les motifs légendaires. Il n'a retenu de ces principes que le réalisme dans la forme, réalisme cher aux primitifs, lorsqu'ils peignaient le portrait, et avec quel talent ne l'a-t-il pas exposé !

Les treize portraits des confrères sont admirables, d'une vérité prodigieuse, d'une exécution magistrale. Toutefois, trop photographiquement exacts, ces gens manquent d'âme, pour la plupart. En vérité, quelques-uns font exception; ceux-là pensent. Mais, leurs pensées sont peu élevées. D'ailleurs, on chercherait à tort la psychologie dans les œuvres de Pierre Pourbus. Sans doute, il l'a exprimée parfois, comme dans les superbes portraits de Jean Fernagant et de sa femme, du musée de Bruges; celui de Gilles Van Schoonbeke et d'Elisabeth Heyndericks, du musée d'Anvers; aussi dans cet autre de J. Van der Gheenste, échevin et conseiller de la ville de Bruges, du musée de Bruxelles; mais, encore une fois, elle n'a pas l'intensité voulue pour séduire le penseur, tandis que l'artiste y voit une iconographie parfaite, au point de vue du métier, une réalisation absolue de la méthode picturale.



FRANÇOIS POURBUS LE VIEUX. — PORTRAIT D'HOMME (MUSÉE DE BRUXELLES).

Quoi qu'il en soit, ce peintre, qui épousa la fille de Lancelot Blondeel, jouissait de son vivant d'une réputation justifiée. Les autorités locales, autant que les princes, appréciaient ses talents divers, car il était encore architecte, ingénieur et topographe. En 1562, il dressa pour les magistrats du Franc une carte du territoire de la ville — carte que Pierre Claeissens retoucha plus tard; — peu après, pour Charles-Quint, trois cartes marines et cotières de l'est du Franc. Et ces travaux étaient curieux : ils renseignaient, outre des détails topographiques et hydrauliques, l'aspect des monuments, des châteaux, des navires, voire des poissons, avec une naïveté et une conscience essentiellement primitives. Ce qui démontre, au surplus, l'estime qu'on lui avait vouée, c'est ce détail significatif : après sa mort, la ville de Bruges octroya à sa veuve une pension viagère, qui lui permît de vivre à l'abri de la misère. Faut-il encore y voir une marque spéciale de déférence? Peut-être! La fin de la vie de Pierre Pourbus et celle de sa femme furent angoissées, en effet, par la mort de leur fils unique, François le Vieux, né à Bruges, en 1545, et mort à Anvers, en 1581.

Celui-ci eut quelques-unes des qualités artistiques de son père, mais jamais la grande austérité qui distingue ses œuvres, principalement ses portraits. Est-ce à dire que nous ne prisons pas les facultés de compositeur audacieux que, parfois, Pierre Pourbus a montrées? Nullement; nous les admirons; et c'est avec amour que nous regardons son chef-d'œuvre, le *Jugement dernier,* du musée de Bruges.

Ce tableau fut peint pour le tribunal du Franc, en 1551, à l'époque où le talent du maître était dans toute sa force. Bien que cette œuvre importante soit datée du milieu du XVIe siècle, elle rappelle, par la disposition des groupes qui y figurent et par sa signification générale, le principe religieusement traditionnel qui guidait, en pareil cas, les artistes des siècles précédents.

Dans la partie supérieure du tableau, on voit le Christ trônant et assis sur l'arc-en-ciel. Au-dessus, dans la profondeur sereine de l'éther, planent deux anges, dont l'un tient un lis et l'autre une épée. Près du Christ est la Vierge, en robe rouge et manteau bleu, entourée de saints et de prophètes : David jouant de la harpe, saint Philippe érigeant la croix, saint Pierre présentant les clefs, saint Jean-Baptiste en vêtement grenat, saint Laurent montrant le gril, Simon le Chananéen exposant une scie, Moïse élevant les tables de la Loi, sur lesquelles on lit une sentence latine. Ici se sont des justes auxquels des anges ouvrent le chemin du ciel; là des réprouvés que des démons, drolement terribles, précipitent dans la géhenne. Sur le premier plan, est représentée la résurrection des morts, avec les différents épisodes qu'un pareil thème peut fournir à l'imagination d'un peintre habile et convaincu. Et c'est la conviction qui éclate, en effet, dans cette peinture; cette conviction dévote qui a parturé les chefs-d'œuvre antérieurs.


FRANÇOIS POURBUS LE JEUNE. PORTRAIT D'HENRI IV (MUSÉE DU LOUVRE, A PARIS).

La Foi apparemment n'était pas moindre chez François Pourbus le Vieux. Mais, éduqué à une autre école, nourri des principes de Frans Floris, doué partant de plus d'adresse et de moins de sincérité, il fut davantage un sectateur romaniste. Plus libre dans ses expressions artistiques, quoiqu'il soit resté Flamand à la manière, si l'on peut dire, d'un Jean Gossaert ou d'un Bernard Van Orley, ce continuateur des gothiques ne fournit pas une longue carrière. Il ne voyagea pas non plus. Jamais, il ne se rendit en Italie. C'est donc d'une manière indirecte qu'il connut les élégances du style ultramontain. Aussi, ses peintures dénotent-elles simplement un élève docile de son professeur; il a combiné avec le goût flamand les influences d'un italianisme assez prononcé. Ce double caractère est visible dans le *Christ au milieu des docteurs,* de l'église Saint-Bavon, à Gand, la *Résurrection de Lazare,* de la cathédrale de Tournai, le *Martyre de Saint-Georges,* du musée de Dunkerque; certaines compositions que Sadeleer a gravées d'après lui, telles que la *Conversion* et le *Martyre de Saint-Paul,* et la *Chaste Suzanne* le révèlent encore; mais, il est moins apparent dans ses portraits, conservés à Vienne et à Bruxelles, notamment. Et incontestablement, cet artiste de talent eut peint d'autres œuvres intéressantes, typiques de son époque, si son trépas, survenu à la fleur de l'âge, ne l'avait enlevé à l'affection de sa femme, la fille de l'architecte Corneille De Vriendt, nièce de Frans Floris, de son fils, François Pourbus le Jeune, peintre également, et de ses vieux parents.

François Pourbus le Jeune naquit en 1569 et décéda en 1622. Chez lui, par exemple, se voient toujours les vestiges de l'ancienne esthétique flamande, quoiqu'il vécût, presque continuellement, à l'étranger. Mariette assure qu'il visita l'Italie. Et cette assurance est confirmée; en effet, longtemps, il fut à la solde du duc de Mantoue, Vincent de Gonzague I. Ce prince l'avait engagé, en passant à Bruxelles, en 1599; et, de 1600 à 1609, il s'occupa ardemment à peindre la fameuse collection des « modèles de jolies femmes », à laquelle

Pierre-Paul Rubens collabora, bien malgré lui. Cependant, en 1606 et 1609, il fit, pour le service de son souverain, deux voyages à Paris. Son talent y fut fort prisé. Marie de Médicis et sa cour l'accueillirent avec faveur. Et, en cette dernière année, il accepta le titre et les fonctions de « peintre de la reine ».

Comme son grand-père et son père, il a délinéé ses contemporains avec talent. Le musée de Valenciennes montre de lui, trois portraits, d'un faire serré et patient, d'un caractère flamand robuste, d'une belle couleur onctueuse; celui de la princesse Dorothée de Croy, daté de 1615, et ceux de deux enfants de la princesse, exécutés sans doute à la même époque. Au Louvre, on admire le *Portrait de Henri IV,* et celui de Marie de Médicis; au Prado l'effigie d'Anne d'Autriche; dans des collections privées, celles de Louis XIII et de Gaston d'Orléans. Mais, l'artiste imagina encore des tableaux religieux, dans les derniers temps de sa vie. En 1618, il composa, pour le maître-autel de Saint-Luc et Saint-Gilles, une *Cène,* dont le Louvre a hérité; et, deux ans après, *Saint-François recevant les stigmates,* tableau qui, placé autrefois au couvent des jacobins de la rue Saint-Honoré, se retrouve aussi au Louvre. Enfin, il avait imaginé, pour la même église, une *Annonciation* qui, selon toutes les vraisemblances, est la toile qui orne le musée de Nancy.

Ces tableaux religieux manquent de mouvement, d'intensité de vie. Ils sont méthodiques et compassés. Rien n'y révèle la fougue en honneur, à cette époque, dans l'école flamande.

En résumé, François Pourbus le Jeune fut plutôt un portraitiste de talent qu'un compositeur audacieux, aussi éloigné des maîtres gothiques précédents, que des Flamands de l'école rubenienne.

Il semble que cet artiste ne fût jamais marié; il eut néanmoins une fille. Les registres de baptême de l'ancienne paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois l'affirment. A la date « du mardy 21e jour de janvier 1614 », on lit la mention suivante : « fut baptisée Elysabeth, fille naturelle de François Porbus et d'Elysabeth Francque ». Et l'on suppose que cette amie du peintre appartenait à la famille des Francken, ou Franck, cette interminable lignée d'artistes anversois.



PIERRE POURBUS. — PORTRAIT D'ÉLISABETH HEYNDERICKX
(MUSÉE D'ANVERS).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

FRANS FLORIS. — LA CHUTE DES ANGES.

(Musée d'Anvers).



FRANS FLORIS. — LE JUGEMENT DE SALOMON (MUSÉE D'ANVERS).

LES FLORIS

(FRANÇOIS I, FRANÇOIS II, JEAN-BAPTISTE, CORNEILLE ET JEAN)

A moins qu'il ne résume une transcendance mentale absolue, l'art s'accomode uniquement d'une imitation servile de la nature; car, du moment qu'il est basé sur autre chose que sur l'objectivité pure et simple, il requiert une culture intellectuelle conséquente; et fort peu d'artistes peuvent songer à l'acquérir. Il leur manque d'ordinaire les principes de la science. Leurs aptitudes se réduisent à la pratique du métier. Ceux qui s'en contentent agissent sagement; les autres se fourvoyent. Or, justement, à l'époque où le romanisme préoccupait nos artistes flamands, tous n'étaient pas préparés pour peindre des œuvres pantaculaires; l'initiation orthodoxe leur faisait défaut. Et, au lieu de pratiquer bonnement la peinture, ils s'évertuaient à exprimer des dogmes, dont le sens leur échappait; ils usaient de symboles qu'ils ne concevaient pas! Ce fut un malheur pour la plupart. Leurs tableaux ne sont plus de naïves narrations de choses vues et senties; ce ne sont pas, néanmoins, des concepts généraux, graphiés au moyen de la brosse; de là leur valeur relative; et, franchement, nous avouons nos préférences pour un art sans prétentions excessives — les pieuses conceptions ancestrales, — en même temps que notre admiration restreinte pour de vagues combinaisons occultistes — les compositions romanistes idéologiques.

Qu'on ne s'y méprenne! Les primitifs flamands ont révélé des axiomes métaphysiques inconsciemment, à coup sûr, mais ils les ont dictés parce

qu'ils s'inspiraient des préceptes religieux; quelques-uns des primitifs italiens et des artistes de la Renaissance les ont décélés consciemment, sans doute, parce qu'ils puisaient leurs doctrines dans la philosophie antique.

Parmi les œuvres impérissables, en ce genre exemplaire, il convient de ranger un tableau merveilleux, conservé à la galerie de Sienne : le *Christ à la colonne* de Jean Bazzi Sodona, qui fut initié à l'ésotérisme et à l'occultisme; car le hasard ne constitue pas un chef-d'œuvre pictural et scientifique, comme celui dont nous parlons; sa substance est essentiellement récapitulative des doctrines secrètes, connaissances réservées, chez les anciens philosophes, aux seuls initiés.



FRANS FLORIS. — LE JUGEMENT DERNIER, FRAGMENT (MUSÉE DE BRUXELLES).

Le Christ, la tête légèrement penchée à gauche, auréolée par l'orbe enchâssant la croix, le front ceint de la couronne d'épines, est lié à la colonne de marbre, incrustée dans un arc de cercle. Derrière la figure du divin supplicié, le Fils de Dieu, l'initié par excellence, s'étend un paysage : un ciel, zébré de stries lumineuses, surplombant un arbre, des rochers, de l'eau, au fond de laquelle nagent des poissons, avec, vers le zénith, la triangulation lumineuse cabalistique. Et ce tout génère un tel sentiment d'art que nul artiste ne saurait le contempler, sans éprouver une forte émotion. Mais, pour l'occultiste, suffisamment docte, cette émotion n'est pas primordiale néanmoins; il se confond en longues méditations devant cette image chère, lorsqu'il en pénètre le sens symbolique et qu'il comprend les enseignements philosophiques qu'elle parture. En effet, pourquoi la tête du Christ est-elle penchée à gauche? Parce que, à gauche, se trouve le cœur de l'homme, individualisant la vie de chaque être. Pourquoi son front est-il ceint de la couronne d'épines? Parce que la volonté de tout homme est bornée.

Si on ne comprenait davantage cette œuvre suprême, qui exprime que l'homme, — que même le Fils de Dieu — ne peut s'élever, par l'intelligence, jusqu'à la compréhension intégrale de l'idéal absolu; cette œuvre ne serait pas un dictame. Mais, justement, Jean Bazzi Sodona remémore aussi que l'homme, principe neutre, est soumis à la matière, à l'actif et au passif, dans l'humanité; puisque la colonne — l'actif — est incrustée dans un arc de cercle — le passif, — et que le tout domine le monde; le monde composé de la race humaine — l'Homme-Dieu, — du règne animal — les poissons, — du règne végétal — l'arbre, — du règne minéral — les rochers; — tout ceci étant narré par la figure du Christ et le paysage du fond.

Et cet appel à la résignation est corroboré par une proclamation de foi spiritualiste. Dieu est la Puissance Auxiliatrice, seule vraie puissance, dit au surplus l'artiste initié. A Lui, vont toutes nos aspirations, ajoute-t-il. Car, n'est-ce pas que, dans le ciel, Jean Bazzi Sodona a figuré la triangulation double, lumineuse, dévoilant les trois vérités : la vérité morale, la vérité

intellectuelle et la vérité physique? N'est-ce pas encore que cette tri-unité darde ses rayonnements sur l'humanité entière, dépeinte ésotériquement, dans les autres parties de l'œuvre, du chef-d'œuvre? Sans conteste; et de cette somme orthodoxe, semblable à un dialogue socratique, ou plutôt dogmatique de Platon, nous inférons que la Croix domine le monde; que ses quatre espaces intérieurs s'étendent à l'infini, au nord, au sud, à l'est et à l'ouest; et qu'ainsi, s'élevant de la Terre au Ciel, comme l'Arbre de Vie, l'Homme se tient debout avec l'Infini autour de lui et l'Éternité au-dessus. Et, rétrogradant encore, dans l'enseignement philosophique, jusqu'à Pythagore, l'artiste nous enseigne la quintessence de sa doctrine. Nous admettons à sa suite que deux mobiles dirigent les actions humaines : la puissance de la volonté et la nécessité du destin; que ces actions sont soumises à une loi fondamentale : la Providence, d'où elles émanent; et, pour épuiser jusqu'au bout les préceptes pythagoriciens, que le premier de ces mobiles est libre, jusqu'à un certain point, sous le joug du second, de telle sorte que l'homme se trouve placé entre deux natures opposées, mais non contraires, indifféremment bonnes ou mauvaises, suivant l'usage qu'il sait en faire; car, la puissance de la volonté s'exerce sur les choses à faire ou sur l'avenir; la nécessité du destin, sur les choses faites ou sur le passé; et l'une alimente sans cesse l'autre, en travaillant sur les matériaux qu'elles se fournissent réciproquement.

Or, si à telles œuvres d'art vont nos louanges, parce qu'elles révèlent la science avant tout, on concevra que nous avons une admiration sans bornes pour les peintures des gothiques, basées sur la tradition religieuse, et un enthousiasme modéré pour les conceptions romanistes secondaires, faites surtout d'agencements habiles et maniérés. Pourtant, cela ne nous empêche de reconnaître leurs mérites et d'apprécier aussi ceux qui distinguent les tableaux de la Renaissance flamande; mais, dans ce cas, l'ordonnance agréable ou le morceau de peinture magistral nous charme plutôt que l'intellectualité.

Et, parmi les romanistes non géniaux du XVIe siècle, il convient de citer François De Vriendt, plus connu sous la dénomination de Frans Floris, car il occupa une place prépondérante, dans la pléiade des artistes imitant les Italiens. Ses succès furent sans pareils; le nombre de ses élèves, estimé à cent vingt et même à cent cinquante, le prouve. Mais, la gloire du maître a sombré pour ainsi dire, et celle de ses élèves est quasiment nulle. Qui se souvient encore d'Evrard Amersfoort, de Simon Van Amsterdam, de Jean Doelmans, de Georges Van Gend, de Damien Van der Goude, des



FRANS FLORIS. — VOLET DU TRIPTYQUE : LE JUGEMENT DERNIER, FRAGMENT (MUSÉE DE BRUXELLES).

De Backer, de Thomas Van Keulen, de Benjamin Sammeling, de Jérôme Van-Vissenaken et de Thomas Van Zierickzée? Peu de gens, en vérité; et pourtant ils furent ses disciples, en même temps que Martin De Vos, Lucas De Heere, Martin et Henri Van Clève, Crispin Van den Broeck, Antoine de Montfort, dit « Blocklandt », François Pourbus et les deux frères, Ambroise et Jérôme Francken, dont la réputation est plus conséquente. Soit; ils ont été victimes des événements politiques. Lors des troubles suscités par les iconoclastes, la



FRANS FLORIS. — LE FAUCONNIER (MUSÉE DE BRUNSWICK).

plupart de leurs œuvres ont péri, et celles de Frans Floris n'ont pas été épargnées. Nous le concédons volontiers; et peut-être leurs talents, conformes, soit aux idées des gothiques primitifs, soit aux principes ultramontains, méritaient-ils mieux que l'oubli.

Quoi qu'il en soit, Frans Floris, d'abord statuaire, fils du statuaire Corneille, frère de l'architecte-sculpteur Corneille, du potier Jean et du peintre-verrier Jacques, père de François, qui vécut à Rome et auquel Baldinucci a consacré quelques lignes élogieuses, et de Jean-Baptiste, qui fut tué, à Bruxelles, par les Espagnols, peintres tous deux, oncle de Corneille, peintre et sculpteur, et grand-oncle de Jean, peintre également; Frans Floris,



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

FRANS FLORIS. — LA SAINTE FAMILLE.

(Musée de Bruxelles).

« l'Incomparable », disons-nous, né vers 1516 et mort en 1570, statuaire d'abord, à l'âge de vingt ans, devint l'élève de Lambert Lombard.

Il est concevable, dès lors, que les principes savants de son professeur l'engagèrent dans une voie diamétralement opposée à celle suivie par ses ancêtres flamands, et que, bientôt, il s'en alla au loin quérir les principes d'esthétique sigillés dans son œuvre. Il est concevable aussi qu'il possédait une certaine érudition, car, on se le rappelle, Liège, sous l'impulsion donnée par Lambert Lombard, était devenue, à cette époque, un centre d'activité



FRANS FLORIS. — L'ADORATION DES BERGERS (MUSÉE D'ANVERS).

intellectuelle et scientifique, dont la Belgique peut être fière, à juste titre.

Cependant, le caractère de Frans Floris était un composé étrange de vertus et de vices. S'il aimait l'idéal, il ne détestait pas la matière. L'histoire le représente comme ayant vécu dans l'intimité, tour à tour, avec les hommes éminents et distingués : les comtes d'Egmont et de Horn, les chevaliers de la Toison d'or, toute la noblesse des Pays-Bas, enfin ! puis, avec les débauchés et les ivrognes émérites de son temps; et l'histoire, pour le disculper, ajoute qu'il se livrait à de crapuleuses débauches, parce que son épouse, Clara Baudewyns, était d'un caractère maussade, acariâtre; une femme boudeuse, méchante, une chipie, une virago, en somme !

A ce propos des anecdotes sont croustilleuses.

Lors, Frans Floris, qui était très riche à cause des prix considérables qu'on lui payait pour ses peintures, vivait dans une somptueuse demeure, place de Meir, à Anvers. C'était le lieu de réunion habituel des esprits cultivés et aussi des gais lurons. Mais, la cheminée de la cuisine fumait souvent. Et ce détail occasionnait, parfois, des scènes terribles dans le ménage. Clara Baudewyns prétendait que la famille dût chercher un autre gîte; Frans Floris estimait qu'il aurait suffi de transformer la cheminée. Néanmoins, de guerre lasse, il consentit à faire construire un autre home. Les plans en furent dressés par Corneille Floris, l'architecte célèbre de l'hôtel de ville et de la maison hanséatique d'Anvers, du tabernacle de Léau et du jubé de la cathédrale de Tournai. C'étaient des plans superbes; mais, réalisés, ils engloutirent tout l'avoir du peintre : son palais achevé lui coûta, outre le prix de vente de son ancienne maison, tout son numéraire, soit cinq mille florins et encore de l'argent emprunté; de telle sorte qu'il fut contraint de travailler davantage, pour vivre et éteindre ses dettes!



PORTRAIT DE FRANS FLORIS, D'APRÈS UNE ANCIENNE GRAVURE.

Vous croyez que cet état de fortune précaire anéantit son courage et l'empêcha de boire plus que de raison? Eh bien, détrompez-vous!

La ville de Bruxelles était heureuse de posséder, dans ses murs, les six plus fameux buveurs qui onques fussent au monde. Ceux-ci étaient assotés de leur suprématie, quoique leur sérénité coutumière fût souvent troublée, par la réputation de buveur invincible, qu'avait conquise Frans Floris. C'est pourquoi ils résolurent de lui porter un défi qui, aussitôt lancé, fut aussitôt accepté. On convint d'un jour et d'une heure. Tous burent à l'envi. Mais, au milieu du régal, trois Bruxellois, ivres-morts, disparurent sous la table; les trois valides tinrent bon quelque temps encore; finalement deux disparurent aussi sous la table; et le troisième s'avoua bientôt vaincu également. Le peintre triomphait donc, dans ce singulier tournoi. Sans doute; toutefois la victoire lui sembla trop aisée. Il fit apporter un grand hanap de Francfort, le remplit, le lampa et le présenta ironiquement à son antagoniste, resté sur pied. Ensuite, par fanfaronnade, il le conduisit sur une place publique, demanda encore un gobelet de vin du Rhin, le vida, posté en équilibre sur une jambe, et enfourcha gaillardement, pour retourner chez lui, un cheval, que ses élèves avaient amené, célébré par les cris joyeux et les acclamations de la foule. Et ainsi la ville d'Anvers eut-elle raison de Bruxelles, dans une lutte bachique...

Ah! vraiment, si Frans Floris ne possédait pas plus de titres à la gloire, sa réputation posthume serait peu saillante. Heureusement, son chef-d'œuvre, la *Chute des anges rebelles,* du musée d'Anvers, plaide en sa faveur.



FRANS FLORIS. — LA MÉLANCOLIE, D'APRÈS UNE ANCIENNE GRAVURE.

Ce tableau, qui fut peint pour adorner un autel dédié à saint Michel, patron des escrimeurs, se divise, pour ainsi dire, en deux zones, essentiellement différentes de caractère. La partie supérieure représente les esprits célestes qui, n'ayant pas perdu la grâce de Dieu par l'expression d'un orgueil démesuré, reçurent la mission vengeresse de précipiter les anges déchus en enfer; la partie inférieure nous montre ces esprits mauvais, coupables du plus grand des crimes, d'une révolte horrible contre la toute puissance divine, culbutés pêle-mêle dans l'érèbe. C'est comme une bataille qui se livre entre l'infini du paradis et l'insondable de l'abîme. La lutte est acharnée. L'attaque est forte. La défense est désespérée. Mais, la victoire penche en faveur des envoyés de Dieu. Ils sont resplendissants. Leurs allures sont dégagées. Elles contrastent avec celles des maudits. Lucifer, une sorte de dragon, se tord dans les spasmes de la rage. Ses séides apparaissent fantastiques aussi, transformés, ayant les caractères d'une animalité déformée. Des têtes de boucs, des hures de sangliers, des queues de vipères, des serres d'aigles, des griffes de tigres travestissent leur être antérieur, leurs corps jadis superbes, brillants, lumineux et impassibles.



FRANS FLORIS. — HERCULE TERRASSANT L'HYDRE DE LERNE, D'APRÈS UNE ANCIENNE GRAVURE.

Et si telle a été conçue, par Frans Floris, une légende que le moyen âge souvent s'est plu à conter, en peinture, en sculpture et en littérature; une autre donnée biblique : le *Jugement de Salomon*, l'a également inspiré; ce tableau, encore, est conservé au musée d'Anvers.

Le roi d'Israël est assis sur un trône, dans une dépendance du temple de Jérusalem, qu'il a élevé en l'honneur de Jéhova — un temple, construit par anachronisme, en style de la Renaissance italienne. — D'ailleurs, Salomon lui-même est vêtu richement d'un accoutrement, n'ayant que de vagues rapports avec le costume historique, qu'il devrait logiquement porter. Mais, après tout, l'intérêt de cette toile ne réside pas dans le rendu de la vérité archéologique; il réside davantage dans celui des expressions. Les attitudes, les gestes reflètent les émotions des acteurs de la scène; chez tous, ils sont fidèlement en concordance avec les pensées qui les agitent. A l'avant-plan se trouvent les deux femmes demandant justice; l'une est douloureusement torturée par la crainte et implore qu'on laisse vivre son enfant, dût-elle l'abandonner à celle qui lui conteste sa maternité; l'autre est troublée, certes, mais son sentiment pénible est d'une autre nature, généré, dirait-on, par un cœur moins susceptible d'amour. Et ce sont ces nuances psychologiques, finement observées, nettement graphiées, dans les figures des deux femmes, pour le moins autant que dans celles du roi Salomon et des personnages nombreux de sa suite, tous gens attentifs à l'une ou l'autre suscitation animique, qui constituent, nous le répétons, l'intérêt de cette toile.

En résumé, Frans Floris, que ses contemporains se plurent à dénommer « le Raphaël flamand », quoiqu'il n'ait imité absolument le divin Sanzio; Frans Floris fut un artiste énergique, mais dont la réputation paraît surfaite, maintenant. A n'en pas douter, il a eu des aspirations idéales élevées; malheureusement, elles sont restées irréalisées. Car, à la suite de beaucoup d'autres, il a renié inconsidérément sa nationalité, s'est fait, non pas seulement Italien, mais Toscan, s'est abîmé dans le plagiat, et n'a pas su s'inspirer, avec modération, de ses modèles préférés, Michel-Ange et Andrea del Sarto. Il les a pastiché plutôt, sans comprendre toute la portée de leurs œuvres. Ses pastiches s'expliquent d'ailleurs, quand on sait qu'il se trouvait à Rome, le jour de Noël 1541, au moment où Michel-Ange découvrit le *Jugement dernier*, à la chapelle Sixtine; que ce chef-d'œuvre le troubla énormément; et qu'il en copia toutes les principales parties et nombre de tableaux d'Andrea del Sarto. Puis, avouons-le, sa conduite déréglée n'était pas favorable à la production d'un art supérieur. Il le savait du reste et le disait. « Lorsque je travaille, je vis; lorsque je me dissipe, je meurs », répétait-il souvent. Et n'est-il pas triste de constater que cet homme, doué cependant pour illustrer l'école flamande davantage, se confinait dans des débauches sans nom? Au moins sa grande habileté aurait dû lui assigner une place prépondérante, parmi nos célébrités nationales, estimez-vous? Que non! L'habileté n'est souvent pour le peintre, qu'une cause d'insuccès. Ce n'est qu'un moyen d'expression; ce n'est pas l'art même. Qu'importe que Frans Floris, réalisât, pour fêter l'entrée de Charles-Quint à Anvers, pendant cinq semaines tous les jours, sept figures nues, qu'on lui payait chacune environ quinze francs; qu'il consacrât à peine sept heures à cette besogne, de manière qu'il peignait une figure par heure pour le moins; que, plus tard, Philippe II, arrivant à son tour, il composât, en une journée, une énorme toile emblématique du triomphe, où l'on voyait des captifs ployant sous leurs chaînes et des trophées d'armes antiques. Ce labeur étonnant est bien peu de chose, en vérité! Et, lorsque Frans Floris décéda, le 1er octobre 1570, à l'âge de cinquante-cinq ans, les Pays-Bas perdirent un peintre adroit, non pas un grand artiste!



FRANS FLORIS. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS (MUSÉE DE VIENNE).



FRANS FLORIS. — L'ODORAT, D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

MICHEL COXCIE. — LA CÈNE, PARTIE CENTRALE DU TRIPTYQUE.

(Musée de Bruxelles).

T. I. L. 16.



JEAN METSYS. — LA CHASTE SUZANNE (MUSÉE DE BRUXELLES).

LES COXCIE

LUCAS DE HEERE, LES VAN MANDER, LES VERMEYEN ET LES METSYS

Sous la régence de Marguerite d'Autriche, Malines devint un centre artistique important. La princesse d'ailleurs protégeait les arts et aimait les artistes. Sa résidence habituelle attirait, par conséquent, ceux-ci. Et, sans doute, la sollicitude de la gouvernante contribua à former le style de transition entre l'école de Bruges et l'école d'Anvers, pendant la première moitié du XVI[e] siècle. Même, il est certain que, sans sa tutelle bienveillante, la formation de ce style eût été plus pénible; car la fille de Maximilien I[er] et de Marie de Bourgogne était la providence d'une foule d'hommes supérieurs, peintres, sculpteurs, littérateurs et savants. On comptait alors, en effet, plus de cent-cinquante peintres et dessinateurs à Malines, parmi lesquels les Coxcie, les Valkenborgh, les Bol. Et il conviendrait de citer nombre d'autres célébrités qui profitèrent de ses largesses, notamment les sculpteurs Conrad Meyt et de Beaugrant et l'architecte Keldermans, si l'on tentait de dresser une liste approximative des compagnons de Saint-Luc, qui ont acquis une célébrité européenne, grâce à sa protection.

Probablement, les Coxcie attirèrent-ils plus que leurs émules les faveurs de la tante de Charles-Quint et des autres souverains de la Belgique, d'abord parce que leur famille était d'origine malinoise et que la gouvernante et ses successeurs aimaient beaucoup les citoyens de la coquette cité, ensuite parce

que leur noblesse autorisait, ce semble, plus de cordialité de la part des princes à une époque où les blasons avaient de la valeur. Quoi qu'il en soit, le seul illustre de cette lignée de peintres, adeptes du romanisme, fut Michel Coxcie II, élève de son père, Michel Coxcie Ier, de Bernard Van Orley et de Raphaël Sanzio; il naquit en 1499 et mourut presque centenaire, en 1592. Cependant, il passa une grande partie de son existence en Italie, car il ne revint à Malines qu'en l'année 1539, après avoir refusé d'entrer au service de François Ier.



PORTRAIT DE MICHEL COXCIE, D'APRÈS UNE ANCIENNE GRAVURE.

D'emblée, le maître conquit, dans le Nord, une grande renommée. Non seulement les princes et les seigneurs prisaient son talent, mais encore les religieux et les bourgeois. Partant, sa fortune s'accrut vite. Il possédait, à Malines, trois habitations, de vrais palais. De grandes richesses et de merveilleux ouvrages d'art, dus à ses contemporains, flamands et italiens, y étaient entassés. Néanmoins, il habitait d'ordinaire rue du Bruel, sa demeure principale. Et, sans conteste, si sa vie n'était pas toujours exemplaire, comme le prétend Karel Van Mander, qui raconte que souvent il se livrait à la débauche, l'amour de sa femme Ida Van Hasselt, issue de famille flamande, bien qu'il l'eût épousée en Italie, l'amitié de l'empereur Charles-Quint et l'admiration de ses concitoyens faisaient de lui un des heureux de ce monde! On allait, enthousiasmé par son mérite, jusqu'à le comparer aux génies; de là cette dénomination qu'on lui avait donnée — dénomination outrée pour quiconque a étudié les beaux-arts, — de « Raphaël flamand »; mais, autrefois, elle ne paraissait pas telle : nous le répétons, les princes, les religieux et les bourgeois prisaient fort le talent de Michel Coxcie. C'est ainsi que Charles-Quint l'occupa à historier les murs et les cheminées du palais de Binche, brûlé en 1552 par les troupes du roi de France, Henri II; que les autorités ecclésiastiques lui commandèrent maints tableaux, pour les églises; et que les particuliers le prièrent d'agrémenter leurs demeures. A la suite d'un incident bien simple, il devint même le peintre officiel de Philippe II.

Pendant les troubles des Pays-Bas, Thomas Werry, chargé de recueillir des œuvres d'art pour le despote espagnol, acquit par fraude ou autrement un des meilleurs tableaux de l'artiste, ornant le maître-autel de l'église d'Alsemberg et l'envoya au sanguinaire tyran. Celui-ci s'en montra enchanté, commanda des dessins de tapisseries destinées à l'Escurial au malinois et, finalement, le nomma son peintre en titre.

A l'exemple de son cruel seigneur, le non moins cruel duc d'Albe avait aussi voué de l'amitié à l'élève de Raphaël Sanzio. Une lettre, datée du 27 décembre 1570 et adressée au bourgmestre de Malines, en témoigne :

« Très chiers et bien amez,

« En contemplation des services faicts par Me Michel de Coxcie, peintre de Sa Majesté, nous l'avons bien voulu faire exempter, et son filz Raphaël, tous deux demeurant à Malines, de logement de soldatz, en quoi a esté obéi par iceluy quy a la charge d'yceulx; mais à ce que j'entendons encoires les

faict-on contribuer aux services come de meubles ou aultrement. En quoi nous fera plaisir qu'ils soyent aussi exemptez et que lon leur rende les ditz meubles. »

Néanmoins, le pauvre peintre subit le contre-coup des événements politiques. Sur ces entrefaites, Malines avait accueilli favorablement les troupes de Guillaume de Nassau; les Espagnols blessés dans leur orgueil, prirent et pillèrent la ville; les magistrats offrirent en vain les tableaux de Michel Coxcie pour apaiser leur fureur; celui-ci fut aussi complètement ruiné; et Philippe II écrivait le 1er avril 1589, au duc de Parme, pour ordonner le paiement « des arriéraiges de quelques rentes héritables et viagères sur les receps de son domaine au cartier d'Anvers et de Louvain », parce que le peintre lui avait « remonstré son grand eaige de quatre-vingt-dix-ans et qu'il était chargé de femme et d'enffans. »



JEAN METSYS. — LA GUÉRISON DE TOBIE, FRAGMENT (MUSÉE D'ANVERS).

En effet, à la mort d'Ida Van Hasselt, qui lui avait donné un fils, Raphaël né en 1540, et mort en 1616, le vieux Michel Coxcie avait épousé Jeanne Van Schelle, dont il eut encore deux enfants, Guillaume et Michel III. Le premier naquit en 1546 et décéda en 1584; le second vit le jour quelques années après, et mourut en 1616. Ceux-là furent également peintres, de même que les descendants du puîné, Michel IV et Jean, qui vécurent au XVIIe siècle. Et, plus tard, les deux fils de Jean, Antoine et Jean-Michel continuèrent à pratiquer la peinture, jusque dans les premières années du XVIIIe siècle.

Ainsi, les derniers jours de Michel Coxcie furent angoissées par toute espèce de douleurs. Les événements politiques autant que les deuils le torturèrent. Et, comme si la fatalité devait le poursuivre jusqu'à la mort, il périt à la suite d'un accident. Pour l'aider à vivre, les magistrats d'Anvers l'avaient chargé de la décoration de l'hôtel de ville. Distrait par son travail, il fit un faux pas. Précipité d'un échafaudage, on le releva horriblement blessé. Et il mourut quelque peu après cette chute, le 5 mars 1592.



MICHEL COXCIE. — LE MARTYRE DE SAINT-GEORGES (MUSÉE D'ANVERS).

Le favori de Marguerite d'Autriche, de Charles-Quint et de Philippe II a laissé un œuvre éminemment italien. Toujours, il fut hanté par les souvenirs de l'école romaine. Le décor ultramontain qu'il affectionnait sert de cadre à des types exotiques, drapés dans des étoffes amples, inspirées de Raphaël. Ces tableaux, teintés de laques, de verts et de bleus glacés, ne sont nullement conformes à l'esthétique flamande, en somme.

D'ailleurs, pour nombre d'artistes de l'époque, la tradition nationale n'était qu'une chimère qu'on ne dût pas respecter. D'aucuns prétendaient aussi égaler les peintres-écrivains italiens, qui se préoccupaient autant de peinture que de littérature.

Lucas De Heere, fils d'un sculpteur et architecte gantois, né en 1534, descendait, lui aussi, d'une famille d'artistes. Ses ancêtres avaient voué un culte réel à l'art. Ils pratiquèrent,

sans doute durant des siècles, la miniature. Et quoi d'étonnant si sa mère, Anne De Smytere, fut une artiste de talent, habile miniaturiste? Notre peintre-écrivain donc, plus connu par ses livres que par ses tableaux, vit dès sa jeunesse des exemples édifiants. Son père, une des célébrités de la Flandre, l'initia aux principes des arts plastiques. On raconte, à ce propos, qu'étant enfant il le suivait volontiers à chaque voyage entrepris au pays de Dinant et de Namur, pour y acheter les pierres nécessaires à l'exécution des statues. Et s'il faut en croire la légende, sur les bords de la Meuse se serait révélée la vocation du jeune homme; il aurait dessiné des paysages avant



MICHEL COXCIE. — JÉSUS PARMI LES DOCTEURS, D'APRÈS LA GRAVURE DE JÉRÔME COCK.

d'essayer la peinture de la figure. Toujours est-il qu'il entra à l'atelier de Frans Floris, étant très jeune encore, qu'il y reçut les préceptes du style et qu'il collabora aux travaux de son maître. Puis il voyagea en France et dessina des modèles de tapisseries pour la reine-mère. Revenu au pays natal, il devint l'ami et le protégé d'Adolphe de Bourgogne, vice-amiral des provinces néerlandaises et grand bailli de Gand, et c'est à lui qu'il dédia son volume de vers : *Le Jardin et le Verger de la Poésie*. Et de cette protection princière résulta le plus grand bien pour Lucas De Heere. En effet, bientôt il lui fut donné de peindre les portraits des personnages les plus hauts placés. Cette besogne augmenta son habileté technique, si bien qu'il peignait les portraits de mémoire! Ensuite, il suivit Adolphe de Bourgogne à Vere et, là, il épousa la fille du bourgmestre, Eléonore Carboniers. Mais, ne croyez pas que ses projets matrimoniaux ne furent pas contrariés! Pourtant, le père de sa dulcinée rimaillait; Eléonore cultivait également la poésie. Néanmoins, tout le talent qu'il avait mis à peindre le portrait de la jeune fille, pas plus



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN METSYS. — LOTH ET SES FILLES.

(Musée de Bruxelles).

que les strophes ardentes qu'il lui avait adressées ne purent empêcher qu'on l'éconduisît. L'amoureux peiné a eu soin de dire la raison de ses ennuis dans deux fragments d'une épître écrite en flamand; il ne réussit pas, du jour au lendemain, dans ses démarches « parce qu'il n'avait pas ou possédait peu de biens »; il dut louvoyer longtemps avant d'aborder au havre de grâce!...

Cependant, il était à tous égards digne des faveurs d'une femme. Son esprit raffiné et délicat, séduisait. Les plus belles relations lui étaient acquises.



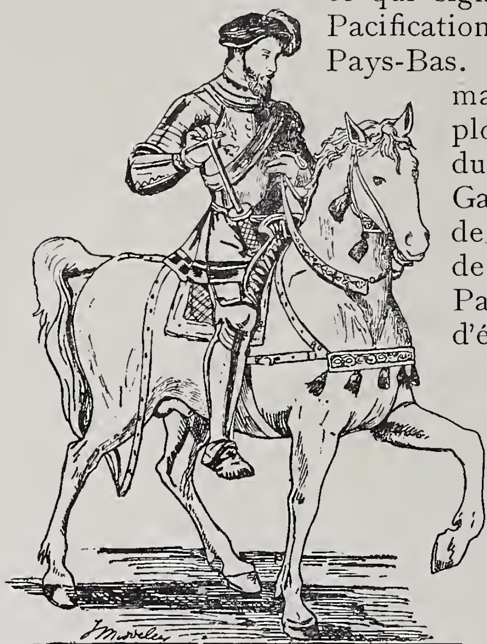
KAREL VAN MANDER. — UN PROVERBE FLAMAND, D'APRÈS UNE ANCIENNE GRAVURE.

Een ydel brydel maeckt het hert t'onvreden
Den tydt voorleden, moeten wy beclaghen.

Ami des savants et des hommes d'élite de son temps, il entretenait une correspondance rare avec Abraham Ortelius, Marc Van Vaernewyck, le jurisconsulte Christophe Van der Beke, Marnix de Sainte-Aldegonde, Pierre De Rycke, Hubert Goltzius le Jeune, Jean Fruitiers, Guillaume Borluut, Philippe Mornoy du Plessis, Dominique Lampsonius, qui lui adressa une poésie flamande, et Charles Utenhove; correspondance qui prouve combien l'estimaient ces illustrations de tout genre, ces intelligences versées en divers ordres d'idées, ces talents ou ces génies qui ont dominé leur siècle!

Dès que son mariage fut conclu enfin! il se rendit en Angleterre et, là, encore, fut accueilli favorablement. Plus tard, il revint en Flandre et se fixa à Gand. Mais, les troubles suscités par les iconoclastes furent funestes pour lui. Son nom figura sur la « Liste des exécutés et des bannis » de l'année 1568.

Il dut, par conséquent, s'exiler, quitter Gand et la châtellenie du Vieux-Bourg. Alors, pendant neuf ans, il erra, en proie à la misère, au doute et au désenchantement, de pays en pays, fuyant l'intolérance religieuse. Et ce réformé, qui avait d'abord soutenu le trône et l'autel dans son ouvrage flamand, *Le Jardin et le Verger de la Poésie,* se vengea d'une façon spirituelle de ses ennemis, en faisant un anagramme de son nom. « Schade leere u », écrivit-il, ce qui signifie : « Que le malheur vous instruise... » Puis, la Pacification de Gand signée, il osa s'aventurer derechef dans les Pays-Bas. Les magistrats de sa ville natale, émus de tant de malheurs immérités, lui fournirent du travail. On l'employa aux décorations nécessaires pour fêter les fiançailles du duc d'Alençon avec la reine Elisabeth, puis l'entrée à Gand de ce prince, enfin on lui donna la place de greffier de la Chambre des comptes. Mais, après la capitulation de la ville de Gand, assiégée et prise par le duc de Parme, le pauvre, victime de sa conscience, fut contraint d'émigrer en France et il mourut misérable à Paris, le 29 août 1584, tué par l'intolérance sectaire, la haine des esprits obtus vouée aux esprits éclairés, cette haine qui fait et fera toujours des martyrs...



JEAN VERMEYEN. — FRAGMENT D'UNE TAPISSERIE (PALAIS ROYAL DE MADRID).

Et si Lucas De Heere souffrit des luttes et des persécutions qui ensanglantaient les provinces du Nord, le sort de son élève et ami, Karel Van Mander ne fut pas plus enviable.

Karel Van Mander naquit en 1548, à Meulebeke, un village de la Flandre Occidentale. Sa famille était d'origine noble. Tels de ses aïeux avaient rempli, dès le VIIIe siècle, de hautes fonctions ecclésiastiques et administratives. Les souverains les avaient anoblis; leurs armoiries se composaient d'un cygne, portant un collier d'or et nageant, les ailes ouvertes, sur champ de gueules. Mais, le futur peintre-écrivain ne se souciait guère de ses quartiers de noblesse; il prétendait pratiquer l'art, malgré l'opposition des siens. D'un esprit vif, espiègle, d'une nature intelligente et perspicace, d'un caractère ferme et ardent au travail, il était doué, d'ailleurs, pour la peinture et la littérature; de plus il fit de brillantes études latines, d'abord à Thielt, ensuite à Gand.

Un de ses oncles approuva aisément son désir de s'illustrer un jour, par les arts. Grâce à lui, il devint l'élève de Lucas De Heere à Gand, et, quand celui-ci dut s'exiler, de Pierre Vlerick à Courtrai, durant les années 1568 et 1569. Après cette date, il revint au foyer paternel et, pendant quelque temps, songea à la littérature plutôt qu'à la peinture.

Il lisait, rimait, composait des pièces de théâtre; même il dressa une troupe d'acteurs, choisis parmi ses frères et ses sœurs, aussi parmi ses voisins; et bientôt sa renommée



MICHEL COXCIE — JESUS TRIOMPHANT, SAINT-PIERRE ET SAINT-PAUL, D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.

de dramaturge attira chez lui, dans la salle de spectacle qu'il avait arrangée, non seulement les habitants de Meulebeke, ravis de ses prouesses, mais encore des habitants de Gand, Bruges, Courtrai et Ypres!

A vrai dire, ses représentations étaient pour séduire les masses; les grosses farces enthousiasment toujours le public; et les facéties de Karel Van Mander réalisaient l'idéal populaire.

Un jour, il s'avisa de faire représenter le déluge. Tous les interprètes furent dressés à merveille. Ils jouèrent leurs rôles divinement. Ensuite, au moment où la pièce allait finir, un mécanisme ingénieux inonda soudain la scène et la salle. Tous les acteurs et les spectateurs, à moitié noyés, jurèrent que l'auteur était le dieu des auteurs! Mais sa mère jura qu'il était fou, et elle le pria de songer davantage à la peinture...

Donc, après avoir peint quelques tableaux religieux et d'autres, Karel Van Mander partit pour l'Italie, en 1574. Successivement, il visita toutes les villes où se trouvaient des chefs-d'œuvre, fut accueilli favorablement par les princes et les gens d'église, travailla pour eux, obtint le droit de porter l'épée, alors grande distinction sur les terres soumises au pape, s'assimila le style de Barthélemy Spranger, très goûté en ce temps et, finalement, après avoir collaboré avec ce peintre à Vienne, il reprit le chemin du pays natal.


KAREL VAN MANDER. — FRAGMENT D'UNE COMPOSITION ALLÉGORIQUE.

Notre artiste vivait heureux, aimé de ses proches parents, adoré par sa jeune femme et adulé par les villageois, lorsque les troubles, à peu près apaisés, recommencèrent en Flandre.

On fuyait de tous côtés, vers les villes fortifiées. Karel Van Mander crut devoir agir aussi de la sorte. Il se mit donc en route vers Courtrai. Mais, à peine avait-il quitté Meulebeke, qu'une bande de pillards s'empara des chariots, chargés de ses richesses, et s'avisa de le pendre à un arbre, quand il fut sauvé d'heureuse façon.

Le pauvre diable avait déjà la corde au cou et récitait sa dernière prière, après avoir imploré en vain qu'on lui fît grâce de la vie, lorsque par hasard il reconnut parmi ses persécuteurs, un Italien : tous deux, à Rome, avaient été au service d'un cardinal. Le peintre rappela à propos au soudard ce détail, outre qu'il lui avait donné autrefois quelques esquisses. Et, grâce à ces circonstances, il eut la vie sauve.

Il vint à Courtrai, ensuite. La peste le chassa de cette ville. Il se réfugia à Bruges. La peste le chassa encore de cet endroit. Enfin, il gagna, en 1582, Harlem, où il peignit, écrivit des vers, traduisit l'*Iliade,* les *Géorgiques,* les *Bucoliques,* les *Métamorphoses* d'Ovide et composa son *Livre des peintres;* et il

mourut de faiblesse, à Amsterdam, en 1606, laissant sept enfants, dont l'un, élève de son père en même temps que Franz Hals, travailla en Danemark, à la cour du roi Christian, qui l'avait distingué et lui permit de montrer son talent de bon portraitiste.

Mais, quoique l'on possède des œuvres de Karel Van Mander à Courtrai, à Meulebeke, à Gand et en Allemagne, ce n'est pas comme peintre qu'il est passé à la postérité. Cet homme supérieur, malheureusement, ne put réaliser l'œuvre dont il était capable, à cause des événements politiques; il est plutôt célèbre par ses écrits. En somme, il a continué la tradition littéraire de Lucas De Heere et fut le premier qui publia une théorie sur la peinture. Lui-même l'a constaté. « In onze spraek was voortijds niet tot schilders onderwijs geschreven, » a-t-il formulé. Et dans un autre ouvrage : *Den Grondt der edel vrij Schildercunst,* il a avancé cet aphorisme très juste : « L'indulgence et toutes les qualités honnêtes sont nécessaires au peintre qui veut se montrer digne de sa profession; » aphorisme corroborant cette pensée : « Il faudrait qu'au lieu de dire : débauché comme un peintre, on pût dire : rangé comme un artiste! »

En effet, à son époque, les peintres n'étaient pas des modèles de vertus et les artistes étaient rares, comme de nos jours; Jean Vermeyen et les Metsys doivent être classés parmi ceux-là. Mais, leur talent très réel ne peut pas être apprécié à une juste valeur. La plupart de leurs œuvres ont été détruites par les iconoclastes. Au surplus, ces maîtres s'expatrièrent volontiers. C'est ainsi que Jean Vermeyen vécut en Espagne et en Afrique, au service de Charles-Quint; que les œuvres qu'il a produites là-bas ont disparu toutes, sauf les tapisseries représentant la conquête de Tunis; que son fils Henri s'établit à Cambrai où il fit souche de peintres; et que les parents de Quentin Metsys, dont quelques-uns furent artistes, paraissent aussi avoir peu séjourné dans les provinces du Nord; en tout cas, on ne sait presque rien de leur vie.



LUCAS DE HEERE. — LA REINE ÉLISABETH (GALERIE D'HAMPTON-COURT).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

PIERRE BRUEGHEL LE VIEUX. — LE MASSACRE DES INNOCENTS.

(Musée de Bruxelles).



PIERRE BRUEGHEL LE VIEUX. — LE PATINAGE DANS LES FOSSÉS DE L'ENCEINTE D'ANVERS, D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.

LES BRUEGHEL

(LE VIEUX, D'ENFER ET DE VELOURS)

BRUEGHEL le Drôle ou des Paysans, Pierre Brueghel le Vieux enfin! le chef d'une lignée de peintres, loin de baliverner comme d'aucuns le croient, histrionisa au contraire pour moraliser.

Soit; rien n'est plus comique que la plupart de ses imaginations. Elles paraissent des caricatures faites pour agaillardir. Elles émérillonnent, en effet. Mais, au fond, elles cèlent des pensées fines. Leur drôlerie n'est que d'apparence. Le but de l'artiste était tout autre que de conter de grosses farces. S'il s'ingénia à typer les ragotins et les nabotes ce n'était pas, je vous le jure, pour s'en moquer non plus, mais afin d'indiquer le vrai, le beau et le bien, en délinéant les tares psychiques, chevillées à la triste humanité. Et, pour telle raison, cette partie de son œuvre considérable a la valeur d'une ascèse, ou plutôt prêche ce commandement évangélique : « Evitez le mal et pratiquez la vertu! » Des appellations le disent : les *Œuvres de miséricorde,* les *Vierges sages et les Vierges folles,* l'*Orgueil,* la *Gourmandise,* l'*Avarice,* la *Paresse,* la *Luxure,* la *Colère,* la *Prudence,* la *Foi,* la *Justice,* l'*Espérance,* sont les titres donnés à des compositions idéologiques, que nous a légué le burin de Jérôme Cock, le peintre-graveur, dont Pierre Brueghel le Vieux fut l'élève, après avoir étudié chez Pierre Coucke d'Alost.

D'un intérêt suprême sont ces gravures. Quoi de plus fécond en enseignements! Vous croyez de prime abord entendre un tortillage, mais pour peu que vous suiviez les raisonnements émis pittoresquement par Pierre Brueghel le Vieux, quelque superbe icone vaut de complexes scolies philoso-

phiques. D'une langue fruste? Mais non! pas le moins de monde. Aride? Nullement! Populaire? Peut-être! mais triviale, comme celle de Rabelais ou bien de Vader Kats, décente pour le peuple auquel elle s'adresse. Car, il est à remarquer que les grands vulgarisateurs de morale, que ceux qui se sont évertué à verbifier pour les masses, ont emprunté aux masses mêmes leurs allures et leurs dictions. Forcément, ils y ont été contraints, sous peine de n'être point palingénésiques. Or donc, cette inélégance flagrante, faite pour choquer les seuls délicats, insuffisamment édifiés, est, en somme, la base de toute tentative moralisatrice écrite ou peinte; et Pierre Brueghel a compris la nécessité inéluctable de cette méthode instructive. Au surplus, elle était adéquate de sa verve. Rien ne lui plaisait davantage que la gaudriole, qui ne déparait pas la droiture et la sûreté de son caractère. Sa verve saillissait taquine, sinon raffinée. Ainsi arriva-t-il qu'un artiste anversois, Vredeman De Vries, exécutant chez un riche amateur une de ces perspectives en trompe-l'œil en vogue à son époque, ayant abandonné pour quelques heures son travail commencé, Brueghel, passant par là d'aventure, prit la palette et les pinceaux de son confrère et, dans l'embrasure d'une porte simulée, peignit en vingt coups de brosse un paysan lutinant une paysanne. Au retour, De Vries fut très surpris et voulut effacer cette inconvenance; néanmoins le maître de céans, charmé de l'improvisation de Brueghel, prétendit qu'on la laissât...



PIERRE BRUEGHEL LE VIEUX. — ÉTUDE, DESSIN A LA PLUME (MUSÉE DU LOUVRE).

Mais, étrange antithèse, ce joyeux moraliste se conduisait, avant son mariage avec Marie Coucke, la fille de son premier maître, qu'il épousa après son retour de France et d'Italie, autrement qu'un saint. Van Mander raconte que vers ce temps, il vivait en concubinage avec sa servante, et qu'il rompit cette liaison fort ennuyeuse et peu orthodoxe d'une façon bizarre.

La maritorne, paraît-il, était d'humeur tenace. Le peintre avait dû lui promettre le conjugo légal. Cependant, n'ayant trop d'inclination pour des liens aussi solides, il la leurra malicieusement, en lui jurant que ses vœux seraient exaucés, pourvu qu'elle se corrigeât de sa manie de mentir, dans un délai déterminé. Satisfaite, la fille accepta ces conditions, jugeant facile de contrecarrer son vice. Mais le terme du délai admis par elle n'était pas encore atteint que déjà le nombre de ses fautes avait de beaucoup dépassé la mesure...

Van Mander raconte aussi que Brueghel aimait les habitudes et les mœurs rustaudes. Sa grande préoccupation était de ne laisser échapper aucune occasion de les voir et de les étudier. Il s'en allait donc, en compagnie d'un marchand nurembergeois, Frankert, souventes fois, autant que possible,

aux kermesses, aux foires. Et le peintre-historien ajoute que les deux amis, déguisés en paysans, assistaient aux noces de campagne, se glissaient parmi les invités et offraient des présents aux nouveaux époux, afin d'apprécier des amusements ou des usages, dont quelques-uns des meilleurs tableaux de Brueghel le Vieux commémorent le souvenir, par exemple le *Banquet de noces,* du musée de Vienne, une représentation de ripailles pantagruéliques, et aussi la *Fête des Rois,* de la collection du marquis Mansi, à Lucques, où les goinfreries populacières, accompagnées de braillements assourdissants, sont davantage encore exacerbés...

Au fond, la sincérité qu'il prétendait rencontrer dans son œuvre était le mobile essentiel qui poussait le maître à s'encanailler de la sorte, car ce semble qu'il fût un père de famille modèle. Son idéal était réalisé dès qu'il graphiait des pensées profondes, ou des rustauderies, ou des paysages, ou des marines. Telle délinéation le reposait de telle peinture, à moins que celle-ci ne complétât celle-là. Son esthétique fut d'immanence flamande, sous ce rapport. L'Italie n'influença guère son talent. Il ne connut point la hantise des agencements conventionnels. Naturaliste il était né, naturaliste il resta. Anvers, par ses théories, plus conséquemment le séduisit que Rome; et, à jamais, il eût habité cette ville, peut-on croire, si son mariage, en 1563, et les circonstances politiques ne l'avaient incité à transporter ses pénates dans la capitale brabançonne. Car, d'une part, la veuve de Pierre Coucke, sa belle-mère, voulut à toute force l'abstraire de contacts dangereux à son sens — celui de sa maîtresse et de son ami Frankert; — d'autre part, l'inquisition martyrisait les luthériens et les calvinistes anversois, et Pierre Brueghel était soupçonné d'avoir des attaches avec les réformés. D'ailleurs, ce changement de vie n'éroda pas son caractère gai, amusé par le spectacle des bombances crapuleuses dont il tirait moralité. Au contraire; cette éversion simplement partielle de sa fortune fut loin d'être néfaste. Elle engendra à son profit la paix de la famille et elle le soustraya aux malheurs de la guerre. Car, ensuite, la ville d'Anvers et le pays d'alentour furent troublés par des batailles et attristés par des sièges. Le désarroi y régna. Les artistes émigrèrent. Il avait accompli semblable exode; mais plus heureux que nombre de ses confrères, il n'avait pas dû quitter la contrée.



PIERRE BRUEGHEL LE VIEUX. — LES HYSTÉRIQUES, D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.

Bientôt sa renommée qui, d'ores et déjà, avait crû, dans le pays et hors des frontières augmenta. Son activité, son courage, son imagination, son talent, lui valurent l'estime de plus en plus vive des amateurs nationaux et étrangers. Les commandes affluèrent chez lui, dans sa demeure, située près de l'église de la Chapelle, rue Haute. Il avait travaillé et travailla notamment pour l'empereur Rodolphe II, qui réunit un grand nombre de ses ouvrages; et

ce détail explique pourquoi on admire, à Vienne, une quinzaine de ses ouvrages les plus importants dans tous les genres : histoires, scènes populaires, paysages et marines, entre autres : le *Massacre des Innocents,* la *Bataille entre les Israélites et les Philistins*, datée de 1563, la *Tour de Babel,* de la même année, un *Portement de Croix,* de 1564, et la *Mort de Saül,* de 1567, dans lesquels le comique est allié singulièrement au sérieux.

Brueghel le Vieux se préoccupa toute sa vie des côtés humains à silhouetter, dussent-ils entamer la vérité historique. Il ne lui déplaisait pas de



PIERRE BRUEGHEL LE VIEUX. — LE PRINTEMPS, D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.

peindre les sujets bibliques. L'histoire lui fournissait le canevas pour broder ses idéations personnelles. Que lui importait le symbolisme légendaire! L'objectivité l'inspirait bien mieux. Et c'est ainsi que le *Portement de la Croix* est rempli de détails piquants, irrévérencieusement inventés par lui; c'est ainsi que le *Massacre des Innocents* a lieu dans une rue quelconque d'un village flamand, étouffé sous la neige, par des soldats revêtus d'armure du XVIe siècle, et des bourreaux, dont les types et les accoutrements sont bien ceux de ses contemporains, habitant les provinces belges!

Tiens! voici esquissée par lui la *Gourmandise,* estampe portant en suscription : « Ebrietas est vitanda ingluvies que ciborum. »

Au beau milieu de la planche, une gaupe affublée bizarrement d'un tablier, ceignant une panse formidable, coiffée d'une cornette, boit goulûment, tandis qu'une truie, de dessous ses jupes, se traîne vers une cuvelle renversée, d'où s'échappe l'augée : des légumes hétérogènes, qu'un pataud gloutonne de son côté. Mais, elle se saoûle proche d'une table. Un être biscornu, au groin



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

PIERRE BRUEGHEL D'ENFER. — LE PORTEMENT DE LA CROIX.

(Musée d'Anvers).

suffisamment spécifique, le chef couvert d'une faille, se précipite. Il tend une patte. Il implore qu'on remplisse son verre vide. Autour de la table, un manant tripote une femme nue, aux seins pendants, une femme ivre, élevant vers le ciel un pot à bière ; et une autre, nue aussi, ingurgite des liquides qu'un singe, avec des gestes excessifs, réclame pour lui, ne voyant pas que, derrière eux, un gourmand, orné d'un chaperon et d'une pélerine, s'enivre à une barrique de vin nouvellement ébondée. Il gambade ! Il vocifère ! Ah ! bien oui. Et ailleurs que se passe-t-il ? Un requin affligé de bras humains, le ventre



PIERRE BRUEGHEL LE VIEUX. — UNE KERMESSE (MUSÉE DE VIENNE).

crevant sous la pression des aliments, empoigne un poisson ce, pendant qu'il happe un autre poisson. Absolument rien ne le distrait, ni le chien qui vole les pains d'un boulanger trôlant à travers le paysage, ni les vomissements d'une brute se soulageant dans une rivière, ni la noyade d'un homme dans un tonneau, ni le tournoiement des ailes d'un moulin, formant une face humaine dont les yeux sont des lucarnes, les oreilles des abat-sac, la bouche un grenier, ni le crépitement des flammes de gigantesques fourneaux cuissant de sardanapalesques repas ; rien, vous dis-je, ne l'émeut ! Néanmoins, une moralité se dégage de cette patarafe. Mais, ce dernier mot est-il juste ? Non ; car les traits de Brueghel ne sont pas informes. N'en résulte-t-il pas une suscitation transcendantale ? N'est-ce pas qu'ils enseignent un dictame ? Alors peu chaut qu'ils soient plus ou moins élégants puisqu'ils sont éloquents !

Leur causticité séduisit ses descendants : Pierre II, dit d'Enfer, a continué ses traditions, après la mort de Brueghel le Vieux, survenue, en 1569, environ à l'âge de quarante-quatre ans. Mais, il ne réussit pas si bien que

son père, pas plus d'ailleurs que Pierre III, son fils, qui l'imita; et il mourut en 1638 ou 1639, dans un dénûment relatif.

Tout autre fut le sort du second fils de Pierre Brueghel le Vieux, Jean, qu'on a surnommé de Velours.

Il naquit en 1568, et décéda en 1625.

Dans sa jeunesse, il voyagea en Italie, et y établit de solides relations avec le cardinal Borromée, qui lui furent des plus utiles, lorsqu'il s'installa, de retour au pays natal, à Anvers.



PIERRE BRUEGHEL LE VIEUX. — LA RIXE, D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.

Après avoir, comme Brueghel le Vieux et Brueghel d'Enfer, insisté sur les côtés comiques de la vie, après avoir délinéé des diableries, des spectacles et des apparitions, il peignit des sujets d'histoire, des marchés et des paysages, avant de se livrer à la reproduction des fleurs et des animaux. Car, chose curieuse, son talent évolua complètement. Une circonstance en fut cause : le patronage d'Albert et d'Isabelle, qui l'acclimata dans le Nord. En effet, on possède des lettres qui prouvent combien il eut de peine à s'accoutumer à la vie flamande. Ensuite de son voyage au-delà des monts, il évoqua des comparaisons entre les artistes qu'il avait connus en Italie et ses compatriotes, au désavantage de ceux-ci! Mais bientôt, il se créa des amitiés durables, celle de Snyders, des De Jode, de Rubens et d'autres célébrités encore.

Comment donc se fit-il qu'il se rendit souvent d'Anvers à Bruxelles? Mon Dieu! parce qu'en cette dernière ville, la résidence des archiducs offrait aux artistes des ressources d'études nombreuses et généreusement mises à leur disposition. Outre leurs jardins et leurs serres, c'était des oiseaux de toutes sortes qui remplissaient leurs volières; leur ménagerie était peuplée d'animaux curieux et de fauves, de lions, de tigres, que Rubens, Jordaens et Snyders devaient plus tard dessiner; et il étudiait tout cela avec délices. A la date du 14 avril 1606, il écrivit à son protecteur, le cardinal Borromée : « Jo son stato à Brussella, per ritrare alcuni fiori del natural, che non si trove à Anversa. » Il était attiré et séduit par toutes ces fleuraisons exotiques; et quoi d'étonnant qu'il s'en rapprochât!

Cependant, la correspondance de Jean Brueghel de Velours est intéressante à plus d'un titre. Elle le devint surtout après que Pierre-Paul Rubens se fut improvisé son secrétaire, car il n'était pas érudit maître Jean Brueghel de Velours! Son ignorance le peinait fort; et naturellement son ami l'aumôna de sa plume pour traiter, avec le cardinal Borromée, grand protecteur et éminent admirateur de son talent, des commandes et aussi des effusions de sentiment. Et leurs bonnes relations n'en restèrent pas là, ne se bor-



PIERRE BRUEGHEL LE VIEUX. — CROQUIS A LA PLUME (MUSÉE DU LOUVRE).

nèrent pas à d'infimes services. Rubens collabora aux tableaux du romaniste Jean. Le 5 septembre 1621, Brueghel de Velours envoya au cardinal une œuvre : « la meilleure chose et la plus rare que j'aie jamais faite », mandait-il. Puis, quelques lignes plus bas, il ajoutait : « Rubens a donné également toute la mesure de son talent, en peignant au milieu une admirable Madone. Quant aux oiseaux et autres animaux, ils ont été pris sur le vif, d'après les modèles que possède le Sérénissime Infant. »


JEAN BRUEGHEL DE VELOURS. — L'APPROCHE DU VILLAGE, D'APRÈS UN DESSIN DE L'ÉPOQUE.

D'ordinaire, toutes ses œuvres sont émaillées de fleurs : des anémones, des lis, des tulipes, des nigelles, des iris, des narcisses, des œillets, imbriquées en élégantes inflorescences, délicatement multicolores que dépiècent des figures : tel le *Paradis terrestre* du musée de La Haye, dont le paysage, les fleurs et les animaux sont de Brueghel de Velours, et Adam et Eve de Pierre-Paul Rubens.

Dans cette page maîtresse, de toute beauté, microcosmique, on admire une nature idéale, vraiment féconde, abondante, pléthorique. Les frondaisons ressemblent à des élytres de scarabées verts, filigranées sur un ciel angéliquement lumineux, noyant la nature entière dans des effluves béatifiques. Et tandis qu'à l'avant-plan, les symboliques père et mère de l'humanité s'apprêtent à la manducation défendue, autour d'eux, partout s'agite l'animalité complète : des lions, des tigres, des léopards, des chameaux, des paons, des colibris, des pingouins, des roitelets, des oiseaux-mouches, des serpents, des silures, des pies, des perroquets, des orfraies. Et, sans doute, cette profusion diaprée, chatoyante, piquée sur le velours mousse du paysage sigille, comme d'ailes multiples et pubescentes de papillons, la toile entière.

Pareille iconographie plut au raffinement esthétique des archiducs. Brueghel de Velours put s'intituler « leur peintre et domestique »; et ce lui valut d'être affranchi « du guet et garde, ensemble des accises et maltôtes ». Ce lui valut encore la richesse, amenée par de nombreuses commandes. Il a narré ce fait lui-même. Dans une lettre adressée à Ercole Bianchi, le 6 décembre 1616, il constate que « dans ces neuf derniers mois, il a dû exécuter trente-huit peintures en miniature pour Leurs Altesses, ce qui lui a donné beaucoup de travail et absorbé tout son temps ». Enfin, il vécut dans l'aisance, à Anvers, Lange-Nieuwestraat, n° 107, en une somptueuse habitation, nommée « la Sirène », où Teniers, son gendre, devait demeurer après lui. Et, grâce à sa richesse acquise par le travail, il éleva décemment une nombreuse famille de neuf enfants, dont l'un, Jean II, fut peintre et imita son père.

Mais la fin de sa vie fut empoisonnée par des revers de fortune. Il perdit une grande partie de son bien, dans la faillite de deux maisons de commerce anversoises, en 1622, soit une somme de neuf mille florins. Puis, le malheureux fut contraint de vendre sa délicieuse habitation, « la Sirène », et il demeura dorénavant à l'enseigne du « Bouc », un immeuble qu'il avait acheté, le 9 mars 1619, et où il devait finir ses jours, le 12 janvier 1625, emporté par une dyssenterie épidémique qui enleva, en moins de vingt jours, coup sur coup trois de ses enfants.



PIERRE BRUEGHEL LE VIEUX. — LE BANQUET DE NOCE (MUSÉE DE VIENNE).

C'est dans la composition des petits tableaux que Jean Brueghel de Velours réussit le mieux. Son talent ne se prêtait pas aux vastes toiles. Il y était mal à l'aise; et, malgré les mérites incontestables de l'*Adoration des Mages* du musée de Vienne, de la *Prédication de Saint-Norbert* du musée de Bruxelles, et de la *Bataille d'Arbelles* du Louvre, ses autres tableaux sont supérieurs.

Ainsi que nous le disions tantôt, Jean II imita son père. Il est à supposer que ses plagiats confusionnèrent ses créations avec celles de son ascendant. Elles se ressemblent d'ailleurs tant! Et il serait à souhaiter qu'on pût restituer l'authenticité à chacune d'elles. Mais ce vœu sera-t-il jamais réalisé?

David Vinckeboons, Luc Valkenborgh, Roland Savery, Govaerts, Keirincx et bien d'autres lui empruntèrent également ses procédés. Même il influença, à cause d'eux — car la plupart de ces artistes, quoique nés en Flandre, vécurent en Hollande — les paysagistes hollandais; et par une filiation logique fut consanguinée, à l'esthétique flamande, la geste artistique des peintres d'Outre-Moerdijck.



PIERRE BRUEGHEL LE VIEUX. — PAYSAGE, D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JÉRÔME FRANCKEN ET FRANS FLORIS. — ADORATION DES MAGES.

PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE.

(Musée de Bruxelles).



FRANÇOIS FRANCKEN LE VIEUX. — ÉTÉOCLE ET POLYNICE (MUSÉE D'ANVERS).

LES FRANCKEN

LES GHEERAEDTS, LES BOL ET ANTONIO MORO

Chez quelques artistes du xvie siècle se retrouve cette ironie incontestable de Brueghel le Vieux, qui est une haute philosophie, résumant beaucoup de souffrances dans des éclats de rire. Bien sûr, leurs égrillardises n'étaient pas délinéées uniquement pour provoquer la joie. Consciemment ou inconsciemment, les peintres d'alors narraient leurs aspirations propres et celles de leurs contemporains, réduites à l'espoir d'éternelles ripailles. Ils trouvaient, en somme, que l'être humain a droit au bonheur, au bonheur de vivre largement, sans soucis, uniquement préoccupé de satisfaire ses appétits gourmands, de table et autres. Mais, si telles étaient leurs appétences, ils constataient d'ailleurs que les événements politiques néfastes, les guerres et les persécutions contrariaient sans cesse leurs désirs instinctifs. Et, comme pour jouir davantage, pour avoir, à tout propos, le souvenir des franches noces passées sous les yeux, pour s'exciter aussi à l'attente de gargantuesques voluptés à venir, ils peignaient quoi donc? des scènes inoubliables où la bête avait le dessus! L'épopée de leurs jouissances brutales, de leurs paillardises, couronnant leurs excès de bonne chère, mais elle est clamée par eux tous, avec plus ou moins d'éloquence! Qui en doute, après avoir étudié l'œuvre des Brueghel, des Pierre Aertszen, des Joachim Beuckelaer, des Corneille Molenaer et des Joachim Utewael; encore que ceux-ci se soient exprimés avec moins de force que Brueghel le Vieux? Néanmoins, leurs peintures sont de suggestifs prodromes, initiant à l'hymne pompeux que Jacques Jordaens et ses contemporains, les Jean Fyt, les François Snyders et les Adrien Van Utrecht ont composé, quelque cent ans plus tard.

Ainsi des relents de cuisine traînent dans les tableaux de Pierre Aertszen, dit « Lange Pier », né à Amsterdam, en 1507, et mort en cette ville, vers 1573.

Ils fleurent les fritures âcres, rissolant des viandes sanguinolentes, rouges, veinées de stries graisseuses, jaunes, et le bouillonnement des légumes opulents, excessifs, lamés de fibres charnues, multicolores. Ils exposent les servantes joufflues, embrasées, croirait-on, par un feu intérieur, aussi ardent que celui des fourneaux; les servantes s'occupant aux préparatifs des festins, aidées dans leur besogne par des sous-ordres, hommes et femmes, tandis que des chiens, hôtes assidus de leur cuisine, reniflent les émanations appétissantes ! Et c'est toute une fanfare de couleurs que Pierre Aertszen a employée pour traduire pareilles scènes. Les rouges, les bleus, les ocres, les violets, les bruns, les noirs, les blancs, toute la gamme ascendante de la palette flamande hantait son imagination, et il a procédé en maître pour exprimer ses idéations. D'ailleurs, il avait été à bonne école, chez Jean Mandyn, selon les uns, chez Allard Claessen, selon les autres; puis, il vivait à Anvers où le coloris était en honneur; ensuite, sa vie était heureuse auprès de sa femme, la tante de son élève, Joachim Beuckelaer, né et mort à Anvers.


AMBROISE FRANCKEN LE VIEUX. — LA MULTIPLICATION DES PAINS, FRAGMENT (MUSÉE D'ANVERS).

Celui-ci n'eut pas le succès de son oncle, quoiqu'il s'évertuât sans cesse à l'imiter. Même, toute sa vie, il fut pauvre. Certains artistes, notamment Antonio Moro, l'employaient pour exécuter des parties secondaires dans leurs tableaux. Mais, un autre Hollandais, totalement oublié, Joachim Utewael, né à Utrecht, en 1566, et mort l'on ne sait à quelle date, fit des applications plus réussies des données de Pierre Aertszen. Ce n'est pas, toutefois, qu'il ait produit beaucoup. Après avoir appris le métier de peintre chez Josse De Beer et chez Frans Floris, il voyagea en Italie. L'évêque de Saint-Malo le protégea, à son retour. Qu'advint-il? On ne pourrait le dire; toujours est-il qu'un beau matin Joachim Utewael quitta la Bretagne, pour aller vivre à Utrecht. Vous estimez qu'il y fit de bons tableaux? Sans doute; mais en peu grand nombre. Le vieil historien Karel Van Mander affirme « qu'il méritait d'être au premier rang des coloristes des Pays-Bas ». C'est donc dommage que nous ne connaissions guère ses compositions. D'ailleurs, nous le répétons, il en légua fort peu à l'admiration de ses contemporains : Joachim Utewael abandonna la pratique de l'art pour le commerce du lin... Et, si l'on a d'insignifiants détails, relatifs aux scènes mythologiques, aux festins et aux natures-mortes de ce maître, on ne sait pas beaucoup plus à propos de la vie et des œuvres de Corneille Molenaer, qui a créé, d'un pinceau aimanté d'esprit, des scènes familières, des paysanneries, des intérieurs de cabarets, des marchés, des cuisines, encore des amalgames de victuailles, et cela sans se servir de brosses, au dire de Karel Van Mander. Probablement, leurs œuvres secondaires, sans destination

décorative, à l'encontre de celles des Francken, ornent-elles, soit les maisons particulières, soit, sous des attributions fausses, quelques musées, à part bien entendu les panneaux licencieux connus de Joachim Utewael, panneaux conservés à Berlin et à Dresde, et ceux de Corneille Molenaer, des musées d'Anvers, de Berlin et de Madrid.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre des Francken, où se trouvent en germe toute la richesse fastueuse et le mouvement surhumain, chers aux maîtres de la Renaissance, est très abondant, par contre. N'est-il pas vrai que ces rappels de carnages — tels : le *Martyre de Saint-Crépin et de Saint-Crépinien,* d'Ambroise Francken le Vieux, et *Etéocle et Polynice,* de François Francken le Vieux, — aussi bien que les sujets moins terribles — tels : la *Multiplication des pains,* également d'Ambroise Francken le Vieux, et le *Christ insulté par le peuple,* encore de François Francken le Vieux; — n'est-il pas vrai, disons-nous, que ces tableaux annoncent la fin de l'école de transition et l'avènement des génies et des talents, qui ont illustré le XVII[e] siècle? Ici, c'est une représentation d'un meurtre épouvantable; là, c'est une composition audacieusement combinée.


AMBROISE FRANCKEN LE VIEUX. — MARTYRE DE SAINT-CÔME ET DE SAINT-DAMIEN, VOLET DE TRIPTYQUE (MUSÉE D'ANVERS).

Car, en vérité, le *Martyre de Saint-Crépin et de Saint-Crépinien* est horrifiant. Déjà, les victimes sont liées sur les chevalets de torture. Leurs corps sont nus, en partie. Ils frissonnent et se convulsionnent douloureusement. Les bourreaux, en effet, incisent, tailladent, soulèvent, secouent, arrachent en lanières les chairs crispées, meurtries, saignantes. Tantôt les assistants ont applaudi. Quelques-uns applaudissent encore. Tous ont été jubilants. Mais, voici que Dieu opère un miracle. La barbarie du martyre a révolté sa bonté. Et certains assistants n'applaudissent plus. La vue du sang les atterre. Leur conscience les trouble donc? Nullement; les instruments du supplice les blessent, à leur tour! Animés par un prodige, les voilà s'enfonçant à gauche, à droite, en bas, en haut, partout enfin! dans les chairs des bourreaux s'exclamant, gesticulant, se tordant, se bousculant, se renversant, se cachant, fuyant, se défendant, eux qui, il y a quelques secondes, étaient impassibles, contents, joyeux, féroces, altiers, arrogants, superbes, fiers de bretauder des malheureux!

Néanmoins, la *Multiplication des pains,* d'Ambroise Francken le Vieux, est d'une ordonnance complexe, calme dans certains groupes, mouvementée dans d'autres. Le Christ fait le miracle; il bénit les pains qu'un adolescent lui présente, en attendant qu'il lui plaise de multiplier aussi les poissons. Et l'assistance se confond en admiration; nous entendons les proches disciples de Jésus, qui sont rangés derrière lui, dans des attitudes diverses, dévoilant toute la gamme des sentiments qui les agitent : l'étonnement, la joie, la stupeur. Toutefois, ce n'est pas là l'œuvre entière. Des fidèles distribuent à la foule assise, dans un paysage idéal, la manducation matérielle; foule curieuse également dans ses manifestations psychiques. Affamée avant le miracle, implorant qu'on lui donnât le pain quotidien, elle est tranquille en

ce moment. Quelques-uns mangent; d'autres s'apprêtent à manger. Pourtant, là-bas, au fond du tableau, l'excitation est plus considérable. En de grands gestes, en des poses variées disant, soit le bonheur, soit l'attendrissement, soit l'effarement, une foultitude s'agite, se démène, porte des paniers remplis de nourriture, ou bien s'empresse de ramasser la manne céleste, tombée du ciel, sous une forme nouvelle, grâce à Jésus.

La couleur et le dessin italianisés des tableaux dus aux Francken, qui font souvenir des œuvres dues aux Floris et aux Coxcie, autant que l'intelli-



AMBROISE FRANCKEN LE VIEUX. — LE MARTYRE DE SAINT-CRÉPIN ET DE SAINT-CRÉPINIEN, FRAGMENT (MUSÉE D'ANVERS).

gence du mouvement et la verve de la composition qu'ils décèlent, évoquent le souvenir de la Renaissance postérieure. Certes, le maniérisme des maîtres romanistes n'existe pas dans les toiles léguées par Rubens et ses contemporains. Indubitablement, leurs tons inharmoniques parfois ne hurlent pas, dans les pages magistrales du prince des peintres et de ses sectateurs. Mais déjà, toutes leurs qualités essentielles, toute leur force, toute leur habileté, sinon tout leur génie, se remarquent, nous le répétons, dans les peintures secondaires, quoique belles, intéressantes surtout, de quelques-uns des artistes qui ont vécu, durant la seconde moitié du XVIe siècle et durant les premières années du XVIIe. Et il est certain que l'innombrable lignée des Francken, composée d'au moins trente peintres, qui ont marqué dans l'école à partir de l'an 1500 à peu près, jusque vers 1700, a apporté, dans le principe, un appoint considérable d'intellectualité à beaucoup de maîtres non géniaux de la Renaissance et d'après. La plupart d'ailleurs furent mis au fait



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ANTONIO MORO. — PORTRAIT DE PHILIPPE II.

de l'art, directement ou indirectement, par Frans Floris; et cet homme singulier a été, en quelque sorte, le maître des précurseurs directs de Pierre-Paul Rubens.

Mais, la généalogie complète des Francken ou Franck n'est pas établie d'une façon absolue. Le plus ancien des peintres de ce nom fut Nicolas le Vieux, né à Hérenthals, en 1520. Il eut quatre fils, Jérôme, François, Ambroise et Corneille. Les trois premiers furent également surnommés



FRANÇOIS FRANCKEN LE JEUNE. — LE CHRIST INSULTÉ PAR LE PEUPLE (MUSÉE DE VIENNE).

comme leur père, afin qu'on pût les distinguer de leurs descendants, qui portèrent les mêmes prénoms qu'eux et vécurent au siècle suivant, c'est-à-dire au XVIIe siècle.

Jérôme Francken le Vieux naquit en 1540 et mourut en 1610. Après avoir étudié sous la direction de Frans Floris, il se rendit en Italie. Ensuite, le roi de France, Henri III l'attacha à son service. On connaît de lui l'*Abdication de Charles-Quint, Saint-Gommaire,* la *Décollation de Saint-Jean* et l'*Assemblée des dieux,* toiles qui sont placées aux musées d'Amsterdam, d'Anvers, de Dresde et de Stockholm. La fille unique de cet artiste estimable, nommée Elisabeth, épousa François Pourbus le Jeune, ou bien, elle fut sa maîtresse; car, elle lui donna une fille, qui fut baptisée à Paris, sous le nom de sa mère, en l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, le 21 janvier 1614.

François Francken le Vieux vit le jour en 1542 et décéda en 1616. Il fut élève de Frans Floris et d'Adam Van Noort. Jamais il ne se rendit en Italie.

Probablement, son mariage avec Elisabeth Mertens, contracté vers 1575, — mariage dont issurent quatre fils, tous peintres : Thomas, Jérôme le Jeune, François le Jeune et Ambroise le Jeune, — empêcha-t-il cet exode vers la terre classique de l'art. Quoi qu'il en soit, François n'aboutit pas à une grande renommée, et nous ne connaissons de lui que l'esquisse du musée d'Anvers, *Etéocle et Polynice.* Son disciple, un des meilleurs portraitistes de son temps, le louvaniste Geldorp, dit Gualdorp Gortzius, qui habita Cologne et dont un des fils, Georges, travailla au xviie siècle en Angleterre, et un autre, Melchior, vers la même époque en Allemagne, eut une réputation plus établie.



HANS BOL. — DÉCEMBRE, FRAGMENT D'UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.

Ambroise Francken le Vieux, né en 1544 et mort en 1618, fut encore parmi les élèves de Frans Floris. Il travailla pour l'évêque de Tournai et, à l'âge de vingt-cinq ans, arriva à Fontainebleau. D'aucuns prétendent qu'il collabora aux décorations du palais, mais ce fait n'est pas prouvé. Cependant, il put y étudier les fresques du Rosso et du Primatice, faute d'accomplir son pèlerinage en Italie. Il était de retour à Anvers en 1573, où il fut dignitaire de la gilde des peintres. Son mariage avec Claire Pickaert le retint désormais en Flandre. Aussi ses œuvres sont-elles nombreuses dans nos galeries. On possède à Anvers notamment : la *Cène* et le *Martyre de Saint-Crépin et de Saint-Crépinien,* la *Charité de Saint-Côme et de Saint Damien,* la *Multiplication des pains.*

Quant au quatrième fils de Nicolas Francken le Vieux, qui pratiqua la peinture, comme ses frères, que produisit-il? Nul ne pourrait le dire, ce semble; même on ignore quand il naquit et quand il mourut. Et les descendants de François Francken le Jeune, François, dit « le Rubenien » et Jérôme III qui eut un fils, Constantin, peintre obscur de la fin du xviie et du commencement du xviiie siècle, ne sont pas plus célèbres. La plupart d'entre eux, contemporains de Martin De Vos et d'Otho Vœnius, continuèrent, même après l'avènement de Pierre-Paul Rubens, les méthodes intermédiaires, où le goût italien et le génie flamand ont été mêlés, dans une inégale mesure.

Mais d'autres artistes n'abdiquaient pas l'esthétique nationale objective. Nous le concédons volontiers, leur talent ne fut pas génial — tel celui de Marc Gheeraedts le Vieux, né vers 1540 et mort vers 1590, ou bien celui de Marc Gheeraedts le Jeune, son fils, qui vit le jour en 1561 et trépassa en 1635, — néanmoins, ils eurent le mérite de rester franchement flamands et d'être d'admirables décorateurs. N'est-ce pas que le dessin du superbe tombeau de Charles le Téméraire, qu'on voit en l'église Notre-Dame à Bruges, est du vieux Marc Gheeraedts; qu'il composa cette merveille à la demande de Philippe II, ambitionnant d'honorer la mémoire de son trisaïeul; et que, sans cette heureuse intervention de l'artiste brugeois, le sculpteur Jongelinckx d'Anvers ne nous aurait pas légué cette pièce, unique en son genre? D'ailleurs, cette famille d'ouvriers d'art fut estimée à la cour d'Elisabeth d'Angleterre. En effet, ils furent les successeurs des Hoorenbault et des Lucas De Heere, auprès des souverains de ce pays et de leurs courtisans; et ainsi se fait-il que,

leurs œuvres, inconnues dans nos musées, sont gardées dans les familles aristocratiques de la Grande-Bretagne. Parlant de l'un et de l'autre, Karel Van Mander, qui les nomme « Gérards », en dit entre autres choses : « Marc Gérards de Bruges fut aussi un ornement de notre profession et mérite bien d'être classé parmi les artistes fameux : non seulement c'était un maître habile, qui a exécuté différents travaux à Bruges et ailleurs, mais il pratiquait tous les genres, la figure, le paysage, la fantaisie, les vues d'architecture et, en outre, il gravait bien et traitait parfaitement la miniature. »

Nous pouvons ajouter à ces détails qu'à Hampton-Court se trouve le *Portrait de la reine Elisabeth,* par Marc Gheeraedts le Vieux, et, à la National Gallery, une *Conférence de douze hommes d'Etat,* peinte par Marc Gheeraedts le Jeune ; puis, encore ce renseignement inédit, que le plus âgé de ces deux artistes forma le talent de Nicolas De Liemackere, dit Roose, fils de Jacques De Liemackere, qui occupent tous deux une place effacée, dans l'histoire de la peinture flamande.



HANS BOL. — MARS, FRAGMENT D'UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.

En somme, l'épanouissement du talent de Marc Gheeraedts le Vieux, fut principalement enrayé par les événements politiques néfastes ; un autre peintre digne d'attention, quoiqu'on ne connaisse de lui qu'un seul tableau, une *Vue d'Anvers,* signée et datée de 1573, se trouvant au musée de Bruxelles, Hans Bol, en pâtit aussi.

Hans Bol descendait d'une antique famille malinoise d'artistes. Il naquit en 1534 et trépassa en 1596. Et il semble qu'au commencement de sa carrière, il s'adonna presque exclusivement à la peinture décorative. Son mérite fut reconnu par Karel Van Mander. Le biographe des artistes flamands, en effet, a décrit un de ses tableaux, *La chute d'Icare.* « On y voyait, dit-il, une immense perspective et de nombreux détails, une île, la mer, un fort, des rochers, des pâtres, des laboureurs, des plantes de tout genre. » Cette toile fut peinte, apparemment, par Hans Bol, après son retour d'Heidelberg à Malines, où il travailla jusqu'en 1572. Mais, la ville ayant été assiégée et pillée, il dut s'enfuir dans le plus complet dénûment. Un homme miséricordieux le recueillit, absolument nu, à Anvers, car les Espagnols avaient pris même ses vêtements ! Pendant quelque temps, il fit, en cette ville, des miniatures parce qu'on copiait ses tableaux à la détrempe, procédé très à la mode, au XVIe siècle, et pratiqué surtout par Corneille Enghelrams, Pierre Boone, Joseph de Lierre, Pierre Vlerick et Georges Hoefnagel. Enfin, il fuit encore, lorsque le duc de Parme projeta d'assiéger Anvers, et habita successivement Berg-op-Zoom, Dordrecht, Delft et Amsterdam, où il décéda. Il paraît, toutefois, que vers la fin de sa vie, Hans Bol eut un peu de répit et que sa fécondité fut grande. Il épousa une veuve dont le fils, François Boels, devint son disciple au même titre que Georges Hoefnagel et Jacques Savery le Jeune ; et l'on sait que le vieil Hans Bol peignit des vues de villes



ANTONIO MORO. — LE DUC D'ALBE (MUSÉE DE BRUXELLES).

pleines de monde, des ports remplis de vaisseaux et des paysages étoffés de moulins.

Anthonis Mor, davantage connu sous la dénomination d'Antonio Moro, lui, est plus renommé. Longtemps, il vécut à Utrecht, où il fut l'élève de Jean Schoreel, avant d'être le peintre de Charles-Quint et de Philippe II. Ses principales toiles se trouvent à Anvers, Paris, Madrid, Lisbonne, Vienne, Cassel, Londres et Bruxelles. Ce sont pour la plupart des portraits, exempts de toute influence italienne; nous entendons ceux de sa première manière. Mais, Antonio Moro, qui était riche et portait le titre de Dashorst, finit par habiter Anvers et, vers 1550, partit pour l'Italie. Son éducation artistique terminée là-bas, il revint aux Pays-Bas et ne tarda pas à se concilier les bonnes grâces du cardinal de Granvelle, qui le dépêcha à la cour de Madrid, en 1552. Et bientôt, Charles-Quint lui commanda d'abord le portrait de Philippe II, puis l'envoya en Portugal pour dessiner et peindre le roi et la reine, sœur cadette du vieil empereur, et leur fille. Là encore, Antonio Moro fut choyé et aimé : on lui donna, de la part de la nation, une chaîne d'or de la valeur de mille florins. D'ailleurs, déjà auparavant, il avait peint les portraits d'un grand nombre de courtisans et, par conséquent, qu'on ne s'étonne de ce que, lors de son retour à Madrid, Charles-Quint l'envoya ensuite en Angleterre, pour tracer l'effigie de Marie Tudor qui, à son tour, octroya au peintre une chaîne d'or, valant cent livres sterling, et une pension annuelle de la même valeur.



ANTONIO MORO. — PORTRAIT DE L'ARTISTE (GALERIE DES OFFICES, A FLORENCE).

Cependant, Antonio Moro s'était-il épris de la reine? On ne le sait. Toujours est-il qu'il reproduisit souvent son portrait et le donnait volontiers aux grands seigneurs et aux dignitaires de l'Eglise.

Et Van Mander nous apprend que « l'élève de Jean Schoreel, dont les peintures appartiennent au style de transition, hormis ses premières, mourut en 1581, à Anvers, où il s'était refugié de crainte de l'Inquisition espagnole, qui le menaçait à la cour de Philippe II, à l'âge de soixante-neuf ans, pendant qu'il exécutait, pour l'église Notre-Dame, d'Anvers, une *Circoncision* qui aurait été une œuvre excellente ».



HANS BOL. — JANVIER, FRAGMENT D'UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.



WYLANDS SC

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JEAN VAN HEMESSEN. — L'ENFANT PRODIGUE.

(Musée de Bruxelles).



HENRI GOLTZIUS LE JEUNE. — L'ENLÈVEMENT D'EUROPE, D'APRÈS UNE ANCIENNE GRAVURE.

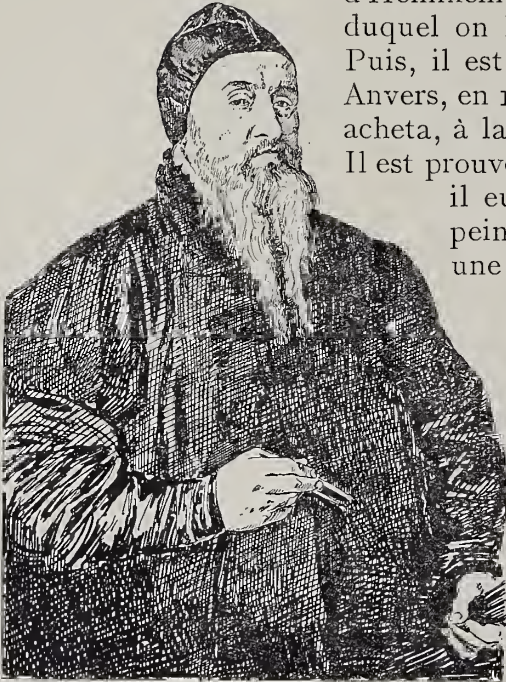
MARTIN VAN HEEMSKERCK, LES VAN HEMESSEN, PIERRE DE KEMPENEER, DENIS CALVAERT ET LES GOLTZIUS

Martin Van Heemskerck, de son vrai nom Van Veen, après avoir pris des leçons chez deux peintres obscurs, Cornélis Willems et Jean Lucas, connut l'esthétique des maîtres flamands, grâce à Jean Schoreel. Ce n'est pas, néanmoins, que ses œuvres portent les marques du génie ancestral! Au contraire; Martin Van Heemskerck revint d'Italie à Harlem, proche d'où il était né, en 1498, dans un village dont il adopta le nom, pour y vivre et y mourir en 1574, converti à l'italianisme, sans doute plus savant, plus habile, mais ayant perdu en grande partie ses qualités personnelles. Aussi ses nombreux sujets de l'histoire sacrée et de l'histoire profane, et surtout ses motifs allégoriques, pour lesquels il avait une prédilection marquée, n'intéressent-ils pas souverainement; et c'est probablement à cause du caractère singulier de l'artiste, que ses contemporains, au surplus mis au fait de son esthétique par les nombreuses gravures de l'époque, burinées d'après ses compositions, lui ont décerné une gloire légendaire.

Qu'est-ce donc que l'histoire de ses amours avec la femme d'un nommé Pierre-Jean Fopsen? sinon une aventure banale. Cependant, elle est devenue curieuse pour la masse, parce que, dit-on, Martin Van Heemskerck s'avisa de peindre, sur le bois du lit de sa maitresse, le soleil et la lune ou, pour mieux dire, Apollon et Diane, lui, sous les traits du soleil, la lune représentant Mme Fopsen! Elle est devenue intéressante ensuite pour la foule, parce que l'on prétend véridique cette autre baliverne : le peintre aurait reproduit audacieusement, d'après nature, son propre portrait et celui de son amie,

sous la forme d'Adam et d'Eve, dans l'Eden!... Vécut-il ainsi quelquefois en réalité, heureux des jouissances paradisiaques? C'est possible, mais au demeurant que nous importent ses lubricités!

Les érudits ont longtemps discuté sur la question de savoir si Jean Van Hemessen, ou Hemissen, doit être rangé dans l'école flamande ou dans l'école hollandaise. Actuellement, ces discussions sont closes. Notre peintre, dont le vrai nom était Jean Sanders, naquit, en effet, vers 1500, dans le village d'Hemixem, jadis Hemessen ou Hemissen, sous la dénomination duquel on le désigne, village situé dans la province d'Anvers. Puis, il est avéré qu'il fut inscrit dans la gilde de Saint-Luc, à Anvers, en 1519, comme élève d'Henri Van Cleef le Vieux et qu'il acheta, à la même époque, le droit de bourgeoisie en cette ville. Il est prouvé également que l'artiste épousa Barbe de Fèvre, dont il eut deux filles. L'une d'elles, Catherine, pratiqua la peinture. On ne connaît qu'un seul de ses tableaux; c'est une Vierge à mi-corps caressant l'enfant Jésus, avec fond de paysage dans lequel on voit de la neige. Mais, d'autres de ses peintures se trouvent probablement en Espagne, où l'artiste se rendit, en 1556, à la suite de la reine Marie de Hongrie, avec son époux, Chrétien de Morien, organiste éminent de la cathédrale d'Anvers.

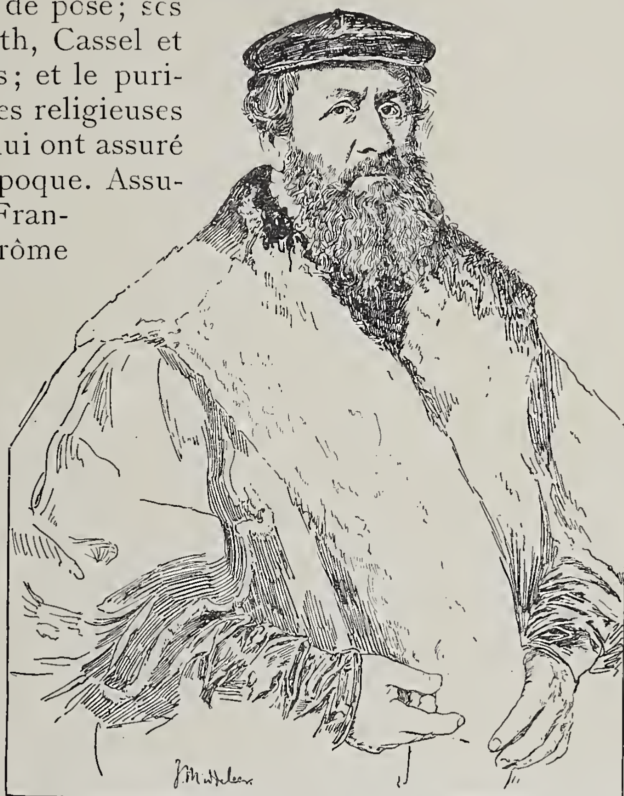

NICOLAS NEUCHATEL. — PORTRAIT D'UN CHIRURGIEN (GALERIE DE DARMSTADT).

L'œuvre de Jean Van Hemessen révèle un esprit, soumis encore à la peinture ancienne, qu'il interprétait d'ailleurs mal, bien que l'art du XVe siècle eût déjà donné toutes ses fleurs. Son point de départ est dans Jean Gossaert et dans Quentin Metsys; il les a imités quelquefois; il ne les a jamais compris. Mais, il y a chez lui une certaine recherche de l'expression, et sa naïve énergie ressemble à de l'originalité. Voyez au musée de Bruxelles, un de ses tableaux : *L'enfant prodigue*. Sans doute, il n'est pas idéal. Cependant, il mérite l'attention : on y retrouve indubitablement plusieurs principes gothiques, caricaturés, mais intéressants parce qu'ils prouvent l'évolution lente des idées.

Et ainsi a été perpétuée par Jean Van Hemessen, jusqu'à sa mort, survenue après 1555, la manière de l'école de Bruges, mitigée par les innovations de Quentin Metsys, qu'on observe, par exemple, chez Pierre Huys, un plagiaire de Marin Claeszoon, lui-même copiste de l'illustre auteur de la *Légende de Sainte-Anne*. D'ailleurs, le vieux style flamand d'essence réaliste était pratiqué, non seulement en Belgique par les Pourbus, les Claeissens et les Van Hemessen, pour ne citer que ceux-là, mais encore en Allemagne par Nicolas Neuchâtel, entre autres.

Cet artiste d'origine montoise, né en 1520 et mort en 1600, nommé aussi Lucidel, avait été élève de Pierre Coucke d'Alost, peintre en titre de Charles-Quint, sculpteur de grand mérite, comme l'attestent sa cheminée et le géant d'Anvers, peintre-verrier, architecte, écrivain, éditeur et graveur. Toutefois, ce n'est pas chez lui que Nicolas Neuchâtel prit son goût pour la

représentation plutôt objective que subjective de la nature. Car ce disciple de Bernard Van Orley était un contempteur de l'ancienne esthétique. Il croyait, ainsi que Lambert Lombard, qu'il fallût « déchasser les mœurs barbares et ramener en nos régions la vraie science ». Le séjour de Nicolas Neuchâtel à Nuremberg engendra plutôt ses prédilections pour la simplicité. En effet, ses remarquables portraits en buste ou en pied, vivants, sobres, savamment dessinés et d'une grande naïveté de pose; ses portraits que l'on voit à Berlin, Munich, Pesth, Cassel et Darmstadt sont en quelque sorte protestants; et le puritanisme qu'ils expriment, cadrant avec les idées religieuses dominantes dans la ville où le peintre vivait, lui ont assuré une place parmi les bons portraitistes de l'époque. Assurément, il est beaucoup plus célèbre que les François De Corte, les Charles De Cuypere, les Jérôme Custodio, les Ghuens, les Hoogenberg et les Charles d'Ypres, autant d'ouvriers d'art de son temps! Et n'était-ce de l'existence dramatique de quelques-uns d'entre eux — telle la vie du dernier — on ne s'en souviendrait guère.


NICOLAS NEUCHATEL. — PORTRAIT D'HOMME (PINACOTHÈQUE DE MUNICH).

Charles d'Ypres, peintre, sculpteur et architecte, naquit dans la ville dont il adopta le nom en 1510 et réalisa, autrefois, le type de certains artistes que nous connaissons encore en province; le type de ces malheureux qui, après avoir embrassé la carrière artistique avec ardeur, obtinrent des succès, puis ont échoué dans l'une ou l'autre ville secondaire, où leurs aspirations idéales ont tôt été étouffées par les pernicieuses exigences bourgeoises. Car, le pauvre avait visité, outre l'Italie, la plupart des pays de l'Europe; ses études avaient été poussées fort loin; et, à son arrivée, les marques de talent qu'il avait données le firent très bien accueillir dans sa ville natale, « attendu qu'il éclipsait les autres peintres et avait beaucoup plus de mérite, dit Karel Van Mander; mais si on l'avait comparé aux grands artistes que possédaient alors le Brabant et la Hollande, il aurait pu malaisément tenir contre eux, ajoute le vieil auteur ». Et qu'arriva-t-il? Que le déclassé dut peindre pour vivre quelques tableaux d'église, dessiner des cartons, décorer des façades de maisons, voire exécuter des peintures sur des couvercles de coffres! En tout cas, Charles d'Ypres occupait une situation inférieure, et il devint acariâtre, méchant, exaspéré, même brutal. Puis, la misère engendra chez lui une noire mélancolie, qu'augmentaient encore les cancans de ses concitoyens et leurs insinuations vexantes. Ne soutenait-on pas qu'il avait été marié en Italie et avait abandonné là-bas une malheureuse et des enfants? Indubitablement; et on bavardait encore parce qu'il n'avait pas de progéniture de la belle yproise, épousée à son retour. Donc, un chagrin mystérieux rongeait l'artiste en butte aux

vilenies d'imbéciles; et il se blessa mortellement un jour, après un banquet de confrères, organisé en son honneur, à Courtrai : on avait plaisanté derechef sur la stérilité de sa femme et rappelé les commérages qui avaient cours à son endroit.

Les lois contre le suicide étaient alors sévères. L'Église maudissait la victime. La justice séculière ordonnait de pendre le cadavre au gibet, comme celui d'un malfaiteur. On traîna le malheureux agonissant, pour le sauver de l'ignominie, jusqu'au prieuré de Groeninge, qui était un lieu de refuge. Là,



NICOLAS NEUCHATEL. — PORTRAIT DE FEMME (PINACOTHÈQUE DE MUNICH).

durant quelques heures, Charles d'Ypres fut livré en proie aux hallucinations les plus violentes : il se croyait voué à l'enfer, demandait de quoi dessiner, traçait des scènes fantastiques, en rêve voyait des diables et mourut, enfin, en vociférant qu'il était damné! On l'ensevelit dans le cloître où on l'avait caché, pour soustraire sa démence à tous les yeux et son cadavre à la justice. La date de 1563 fut gravée sur sa tombe. Et à part ces souvenirs d'un homme qui fut victime, autant des circonstances que la méchanceté d'autrui, que reste-t-il? sinon quelques peintures sans grande valeur, conservées dans les églises et les hospices d'Ypres, où nul ne songe à les aller voir.

Tout autre fut le sort de Pierre De Kempeneer et de Denis Calvaert.

Pierre De Kempeneer, surnommé par les Espagnols Pedro Campana, n'a pas laissé un œuvre considérable. Cependant cet artiste tient une place très en vue, dans l'histoire de l'école flamande. Car il a composé et peint



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

PIERRE DE KEMPENEER. — LA DESCENTE DE CROIX.

(Cathédrale de Séville).

l'admirable *Descente de croix* de Séville, devant laquelle Murillo voulut être enterré. Et le désir de l'illustre maître se conçoit, lorsqu'on sait que cette merveilleuse page est saisissante d'aspect et d'une allure magistrale. Ensuite, elle constitue un jalon historique : d'une part, le procédé vaguement gothique encore enserré dans des raideurs hiératiques, rappelle le vieux Roger Van der Weyden; de l'autre, la liberté plus absolue de la conception évoque la pensée de certains chefs-d'œuvre rubeniens.



JEAN VAN HEMESSEN. — SAINT-JÉRÔME (MUSÉE DE VIENNE).

D'ailleurs, le bruxellois Pierre De Kempeneer, né en 1503 et décédé en 1580, fut un propagateur ardent de la Renaissance italienne en Espagne. Il eût été, par conséquent, au moins singulier que sa peinture ne dénotât pas un mélange de réalisme et d'idéalisme. En effet, le maître vécut longtemps en Italie, protégé par le cardinal Grimani. Michel-Ange l'influença grandement et, quand il se fut rendu en Espagne, de concert avec Vargas et l'Italien Torregiano, il fonda l'école de Séville, dont Moralès fut le plus brillant disciple. Cependant, l'amour du pays natal, ou toute autre raison, l'incita à vivre, durant les dernières années de son existence, dans le Nord. Il retourna à Bruxelles en 1560 et, sur ces entrefaites, Michel Coxcie II ayant résilié son emploi, il prit sa place de peintre en titre des tapissiers bruxellois.

Et, tandis qu'en Espagne travaillaient les peintres flamands, tels que De Las Vinas ou Van den Wyngaerde, Antoine de Bruxelles, Martin Van Cleef,

Isaac del Helle et Antoine Floris, toute une autre colonie de Flamands, parmi lesquels il importe de mentionner : Pierre De Witte, surnommé Pietro Candido, Léonard Thiry, appelé aussi Léo Daven, Backereel, Michel du Jonquoy, Arnould Mytens, Jean Francken, Paul Franchoys, dit Franceschi, Lucas, Corneille et Guillaume Boides et Jean Van der Straeten, nommé aussi Stradan ou della Strada, séjournait à peu près vers la même époque en Italie. Nul d'entre ces artistes, toutefois, n'acquit la célébrité de l'anversois Denis Calvaert, de son vrai nom Caluwaert, né en 1540 ou 1545 et mort en 1619; car, s'il eut divers mérites encore, son principal titre à la gloire est d'avoir enseigné l'art, avant d'autres maîtres, au Guide, à l'Albane et au Dominiquin.



MARTIN VAN HEEMSKERCK. — COMPOSITION BIBLIQUE, D'APRÈS UNE GRAVURE DE JÉRÔME COCK.

Denis le Flamand donc, pour le désigner comme le dénommaient les Italiens, devint célèbre dans l'école de Bologne, où il vécut toujours, excepté durant les quelques années qu'il passa à Rome. En effet, de puissantes protections et de bonnes relations le retenaient en cette ville : les Bolognini l'affectionnaient et ses deux professeurs Prosper Fontana et Laurent Sabbatini le chérissaient; même ceux-ci s'étaient chargés de parfaire son éducation artistique, poussée peu loin sous la direction du peintre flamand, Van Queecborne.

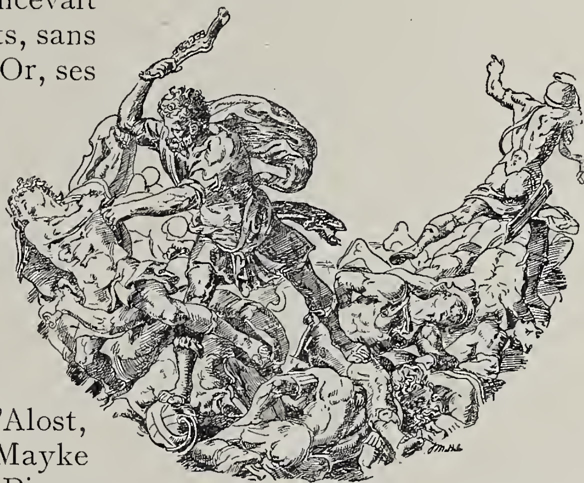
Cependant, ce n'était pas un homme affable. Au contraire; ses brutalités sont légendaires : il frappait ses élèves avec une violence rare. Pourtant, chacun tenait à honneur d'être parmi ses disciples. Ses œuvres plaisaient énormément. Sa célébrité était grande. Il avait travaillé à Rome, au Vatican, sous la direction de Laurent Sabbatini, appelé là-bas par le pape Grégoire XIII. Puis, revenu à Bologne, il était devenu le rival de Louis Carrache, dont tout le monde reconnaissait le mérite. En somme, Denis Calvaert, rapsode de la peinture, avait renié son originalité native, pour adopter le faire italien, et cette apostasie lui valut la considération et la célébrité dans les régions transalpines.

Selon lui, l'art découle directement de l'éducation, dût la personnalité se perdre; et son œuvre éminemment antipodique du vouloir national est complètement italien. C'est à peine si, de loin en loin, dans certaines figures de saint Pierre, de saint Laurent, de la Madeleine ou de Danaé, l'on s'aperçoit vaguement de l'origine flamande du peintre, par des côtés réalistes, des attitudes amples, des formes opulentes. Naturellement, ses tableaux se trouvent en Italie, dans les églises et les musées; et il convient d'étudier la geste artistique de Denis Calvaert à Bologne, à Plaisance et à Reggio.

Beaucoup plus intéressant, au point de vue nationaliste, est l'œuvre des Goltzius, d'Hubert le Vieux qui eut deux fils peintres, Hubert le Jeune et Jean le Vieux qui lui aussi eut un descendant artiste, Jean le Jeune, dont un fils à son tour, Henri le Jeune pratiqua l'art. Il est aussi célèbre que son parent, Hubert le Jeune. Toutefois des membres de cette famille illustre, originaire de Weertzburg au dire de Van Mander, d'Heynsbeeck, selon

d'autres, c'est Hubert le Jeune qui appelle surtout notre attention. Car cet homme versé en toutes connaissances, quoique né à Wurtzbourg en 1526, appartient de plein droit à l'école flamande. Il vécut, en effet, soit à Liége, soit à Bruges, où il décéda en 1583, et fut élève de Lambert Lombard qui influença son génie, plutôt d'un savant que d'un peintre, comme on le verra ensuite.

Parmi les artistes les plus intellectuels du XVIe siècle, sans doute, Lambert Lombard fut au premier rang. Il ne concevait pas qu'on pût arriver à la perfection dans les arts, sans études littéraires et philosophiques préalables. Or, ses préceptes furent adoptés par Frans Floris et tant d'autres, qui formèrent le style de transition, et peut-être surtout par Hubert Goltzius le Jeune, prédisposé à l'abstraction plus qu'à l'imagination. A l'exemple de l'illustre liégeois, donc, il s'éprit de l'antiquité, des statues, des plâtres, des bas-reliefs et des médailles.



MARTIN VAN HEEMSKERCK. — SAMSON, D'APRÈS UNE GRAVURE DE JÉRÔME COCK.

A peine âgé de vingt ans, en 1546, il s'installa à Anvers, où il épousa Elisabeth Verhulst, sœur de la seconde femme de Pierre Coucke d'Alost, Marie Bessemers ou, pour être plus exact, Mayke Verhulst, dont une des filles devint la femme de Pierre Brueghel le Vieux. De sorte que, au sein de sa famille, notre artiste était entouré des maîtres les plus renommés de son temps, et, d'autre part, il s'était encore fait de belles relations.

Anvers donnait alors l'hospitalité aux plus riches amateurs d'antiquités. Faut-il le dire? Hubert Goltzius le Jeune les fréquentait sans cesse : le fameux négociant Vivien, un mécène éclairé, l'historien Van Metteren, le géographe Ortelius et les quatre frères Schetz : Gaspar, baron de Wesemale, seigneur de Grobbendonck, poète distingué, d'après Guichardin, Melchior, seigneur de Rumpst et de Willebroeck, savant mathématicien, Balthazar, seigneur d'Hoboken, et enfin Conrad, seigneur de Bornhem, tous deux également versés dans les sciences et les lettres. Bref, Hubert Goltzius le Jeune vivait dans un centre intellectuel élevé. Aussi, après avoir visité les principales villes du nord de la France et des Pays-Bas, en quête de découvertes précieuses, ne tarda-t-il pas à publier, en 1557, son premier ouvrage d'archéologie, contenant les médailles gravées des empereurs romains, depuis Jules-César jusqu'à Ferdinand, frère de Charles-Quint; et cet ouvrage, véritable monument d'érudition, obtint un tel succès dans le monde savant, qu'on l'imprima en quatre langues, en latin, en espagnol, en italien et en français. D'ailleurs, ce succès était pleinement justifié. Antérieurement, les médailles n'étaient que de simples objets de curiosité, Hubert Goltzius le Jeune y trouva d'admirables adjuvants de l'histoire. Grâce à elles, il parvint à relier les faits de l'antiquité dont



DENIS CALVAERT. — DANAÉ (MUSÉE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, A LUCQUES).

la chaine était souvent interrompue dans les manuscrits, que le temps et l'impéritie des copistes avaient mutilés. En somme, il reconstitua les séries historiques les plus importantes et rendit ainsi à la science ses preuves et ses titres chronologiques les plus irrécusables.

Sans doute, Eckel, l'auteur de la *Doctrina nummorum veterum,* a fait voir que, si une partie des médailles gravées par Hubert Goltzius le Jeune est authentique et souvent rare, le nombre des médailles suspectes est pourtant considérable, dans la suite des familles romaines, surtout dans le grand recueil intitulé *Thesaurus uberrimus,* appelé communément le « Trésor de Goltzius »; mais les remarques d'Eckel n'enlèvent rien au mérite de l'artiste qui a été l'initiateur des numismates modernes.



HENRI GOLTZIUS LE JEUNE. — L'AGE D'AIRAIN, FRAGMENT, D'APRÈS UNE ANCIENNE GRAVURE.

Cependant, des protecteurs intelligents et riches, les frères Marc et Gui Lauwereins, dont l'aîné était seigneur de Watervliet, habitant Bruges, gentilhommes très instruits et possédant, outre une magnifique bibliothèque, une superbe collection de médailles de bronze, d'argent et d'or, engagèrent le peintre érudit à les rejoindre; et, en 1560, il s'installa rue du Vieux-Bourg, à proximité de la demeure de ses protecteurs, après avoir pu, grâce à leurs libéralités, visiter l'Allemagne, l'Italie et la France, où des réceptions enthousiastes lui avaient été ménagées, tant par les princes que par les savants. Et dès lors, sa productivité fut incessante : de 1563 à 1579, il édita une série de livres dans lesquels le savoir le dispute à la valeur artistique, tant que, de nos jours, ces inappréciables ouvrages passent encore pour des œuvres géniales.

Il édita, disons-nous, ses ouvrages, et non sans raison, car notre bel artiste s'était arrangé un atelier pour la peinture, la gravure et l'impression ; et c'était chose délicieuse que de voir cet homme travaillant à des œuvres impérissables en collaboration avec deux filles et quatre fils, nés de sa première union, qui le gratifia de sept enfants. En 1581, après la mort de sa première femme, il épousa en secondes noces, la veuve de l'antiquaire Martin Desmet, plus connu sous le nom de Smetius, être intolérable, qui fit de sa vie un enfer et le conduisit au tombeau, en 1583, deux ans après son mariage...

Toutefois, il importe de dire que beaucoup de ces renseignements sont contestés et que d'aucuns prétendent que nulle œuvre ne saurait être attribuée avec certitude à Hubert Goltzius le Jeune.



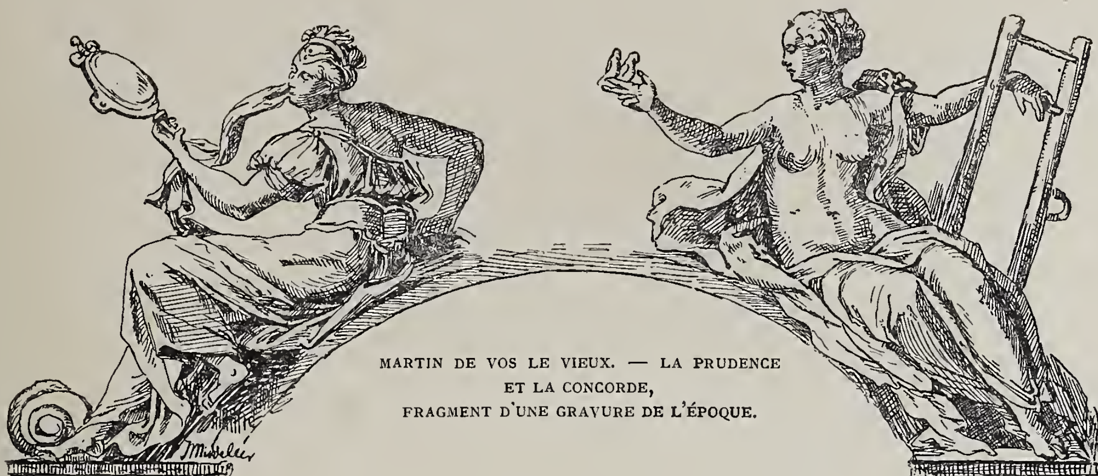
HUBERT GOLTZIUS LE JEUNE. — GRAVURE D'UNE MÉDAILLE ROMAINE.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ADRIEN-THOMAS KEY. — LA FAMILLE DE SMIDT.

(Musée d'Anvers).



MARTIN DE VOS LE VIEUX. — LA PRUDENCE
ET LA CONCORDE,
FRAGMENT D'UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.

MARTIN DE VOS LE VIEUX

LES KEY ET LES GRIMMER

Si Frans Floris fut influencé par l'école romaine, Martin De Vos le Vieux subit le joug de l'école vénitienne : après avoir étudié, chez Frans Floris, à Anvers, cité où il naquit en 1532, le maître devint un des disciples de Jacques Robusti, surnommé le Tintoret; même à propos de la manière dont s'établirent des relations entre l'artiste italien et l'artiste flamand, on raconte une anecdote qui n'est pas invraisemblable.

« Un jour, deux peintres des Pays-Bas, venant de Rome, arrivèrent à Venise, assure-t-on ; l'un s'appelait Paul Franceschi, connu là-bas sous la dénomination de Paolo Fiamingo, l'autre Martin De Vos le Vieux; et ils montrèrent au Tintoret quelques têtes finies avec beaucoup de soin, que celui-ci contempla longuement, puis :

» — Mes chers amis, leur dit-il, cela n'est pas mal du tout ! Cependant, combien de jours vous a-t-il fallu pour peindre ces études ?

» Et comme les jeunes gens avouaient qu'ils avaient travaillé plusieurs semaines pour obtenir cette préciosité dans le faire :

» — Ah !... Je vais vous montrer, ajouta-t-il, comment nous autres, pauvres ultramontains, nous entendons la peinture.

» Ensuite, ayant chargé sa palette de couleurs, il se mit à l'ouvrage et, en quatre coups de brosse, avec du noir rehaussé de blanc, silhouetta une figure décorative.

» Cette habileté impressionna vivement Martin De Vos le Vieux, si bien que, sur l'heure, il pria le Tintoret de l'agréer comme élève. »

Est-ce ainsi que commencèrent les relations des deux artistes ? Nous n'oserions l'affirmer, mais il est sûr que le talent du jeune anversois n'était pas complètement formé, lorsqu'il arriva à Venise. Il avait, toutefois, beaucoup dessiné d'après l'antique à Rome, étudié l'œuvre de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, peint pour l'église San-Francesco-in-Ripa, une *Conception,*

et décoré de vastes panneaux, représentant les *Quatre Saisons,* le palais Colonna. Et il est d'un intérêt indiscutable, par conséquent, de comparer ses tableaux postérieurs à ceux du Tintoret.

A la National Gallery de Londres, se trouve un des chefs-d'œuvre de Robusti : *Saint-Georges combattant le Dragon.* Dans le ciel fulgure une lumière étrange. La nue est déchirée. Éblouissantes, des traînées incendient l'atmosphère. Des langues de feu brûlent le paysage. Tout se meut, tout s'agite, tout se purifie. Les nuages torturés s'effilochent, se touchent, se heurtent, s'entre-choquent, se bousculent, se dispersent, s'abîment, s'effondrent sur un antique manoir féodal, à mâchicoulis, à créneaux, à ponts-levis, à tours, enfoui tantôt dans un massif de verdure. Et le vent sème le feu du ciel. Sous la tourmente, les arbres gémissent, souffrent, se plaignent, se courbent, se plient, se brisent, agonisent, tombent : des abatis jonchent le sol. A la quiétude, au calme, au repos, a succédé l'indécision, le trouble, le désordre. Car Dieu venge sa loi profanée ; c'est la révolte du Bien contre le Mal : saint Georges combat le Dragon ! Les éclats de son armure illuminent le centre du paysage. De sa cuirasse, de sa braconnière, de ses tassettes, de sa cotte de mailles, de ses cuissards, de ses jambières, de ses brassards, de ses gantelets et de sa lance s'échappent des éclairs. Cependant, le Dragon, abalourdi par l'impétuosité de l'attaque, se défend à peine. Le monstre hérisse ses pennes de chauve-souris déformées, ses griffes labourent le sol desséché, sa gueule vomit une haleine fétide. Et le cheval du terrible justicier frémit; il est conscient de l'ordre divin. Ses hennissements s'unissent aux hurlements de la tempête déchaînée que les échos répercutent effroyablement ! Un homme mort gît par terre; une femme épouvantée fuit...



ADRIEN-THOMAS KEY. — LA CÈNE, REVERS D'UN VOLET DE TRIPTYQUE (MUSÉE D'ANVERS).

Mais, si telle était en substance la compréhension esthétique du Tintoret, faite de fougue inlassée et de combinaisons audacieuses, la méthode de Martin De Vos le Vieux était tout autre. Sans doute; parfois il a cherché à égaler, sinon à imiter son maître préféré; néanmoins, la plupart de ses toiles sont plus quiètes : au drame il a substitué l'idylle; et, de certaines de ses compositions, par exemple *Saint-Luc peignant la Vierge,* du musée d'Anvers, et la *Sainte-Famille,* du musée de Gand, synthèses du bonheur maternel, se dégage une tendresse charmante.

Dans ces deux peintures, l'Enfant Jésus aux menottes roses tient des fruits ; sa mère le contemple avec attendrissement; l'un ou l'autre personnage, quelquefois plusieurs, s'occupent avec délices de ces effusions cordiales ; ils sont heureux de tant de bonheur ! Et ce n'est pas dans la misère que pareils sentiments existent. Non pas ; la richesse seule les engendre et les nourrit. Voyez donc ! Les portiques, sous lesquels vivent ces êtres favorisés des voluptés suprêmes, sont majestueux, simples, conçus pourtant selon toutes

les règles de l'art renaissant. Ils sont de plus, visités par les messagers de Dieu : au sommet de la composition *Saint-Luc peignant la Vierge,* dans un nuage blanc, glacé d'azur, des chérubins sèment des fleurs et des fruits, poussés sur les marches du trône de l'Éternel, et symbolisant les bénédictions paradisiaques, aussi les joies de l'éden, réservées aux élus après la mort. Et ce détail, que les maîtres gothiques n'eussent assurément pas dédaigné, prouve que Martin De Vos le Vieux, quoiqu'il s'inspirât de l'esthétique italienne, se souvenait de la tradition nationale. La peinture sur un même panneau de scènes secondaires, outre le sujet principal, justement comme l'avaient entendu les gothiques et comme la comprenaient, de son temps, quelques artistes plus soucieux que les romanistes de continuer les préceptes de l'école brugeoise, ne lui déplaisait pas non plus; le tableau de Gand, sous ce rapport, nous paraît curieux. Au centre, se trouve la Vierge et l'Enfant; ils forment le sujet qui attire et qui subjugue. Mais, voici Marie visitant Élisabeth et la mère de Dieu, présentant son fils aux baisers de Joseph; ailleurs, elle allaite ou embrasse le charmant enfançon; puis, c'est la légende des jeux de Jésus avec saint Jean-Baptiste et le mouton; ou bien les prêtres se préparant à la circoncision; soit encore sainte Anne cajolant son petit-fils. Et, sans doute, ces différents épisodes constituent, narrée sur un seul panneau, la vie de la Sainte-Famille, comme l'avaient racontée les artistes de l'époque antérieure, simplement avec quelques différences d'exposition et de couleur. Car Martin De Vos le Vieux resta fidèle observateur du coloris vénitien, et ses rapports d'amitié avec Pierre-Paul Rubens durent inspirer au prince des peintres, déjà avant son départ pour l'Italie, le désir d'étudier, à Venise, les œuvres du Tintoret, du Titien et de Giorgione; nous le répétons, lui-même s'en était imbu. Collaborateur du Tintoret, vivant dans la même ville que le Titien et Giorgione, il fit, là-bas, provision d'idées. Rien ne lui semblait plus nécessaire que la connaissance complète des contours, des attitudes, des gestes, des mouvements. En somme, il lui paraissait avec raison qu'un artiste, sous peine de ne pouvoir jamais exprimer complètement ses imaginations, devait avoir une éducation artistique capable de vaincre toutes les difficultés. Cependant, il estimait encore que le plagiat est pernicieux. Par conséquent, il transposa le procédé des Italiens, si l'on peut dire, en l'adaptant au génie septentrional. Dans son œuvre, leur dessin violent, tourmenté, bizarre souvent, n'est plus qu'une combinaison de lignes correctes, dont la lourdeur n'est pas toujours exempte. Les couleurs emmêlées du Tintoret, ses empâtements exaspérés font place, chez lui, à des tons plus distincts, à une manière plus nette, mais à un ensemble moins harmonieux, voyant et puissant, même papillotant, qui attire trop l'œil, et cela au détriment de la perspective aérienne.



ADRIEN-THOMAS KEY. — LA CÈNE, REVERS D'UN VOLET DE TRIPTYQUE (MUSÉE D'ANVERS).

Quoi qu'il en soit, dès son retour à Anvers, où il fut admis dans la confrérie de Saint-Luc, en 1558, gilde dont il fut doyen plus tard, Martin De Vos le Vieux acquit, dans les Pays-Bas, une réputation méritée. D'ailleurs, placé entre Bernard Van Orley qui était mort et Otto Vœnius qui n'était encore qu'un enfant, le maître se trouva n'avoir d'autre compétiteur vraiment redoutable que Frans Floris, qui mourut en 1570. On se disputa donc ses tableaux, et il en peignit un grand nombre pour les riches bourgeois et les corps des métiers. Plusieurs ornent le musée d'Anvers, entre autres : Le *Christ en croix, Saint-Thomas touchant les plaies du Christ,* panneau central



MARTIN DE VOS LE VIEUX. — JOB, D'APRÈS UNE GRAVURE DE JEAN COLLAERT.

d'un triptyque disant, sur les volets, le *Baptême du Christ* et la *Décollation de Saint-Jean-Baptiste,* et exposant sur le revers des volets, en grisaille, *Saint-Thomas* et *Saint-Étienne.* On y voit encore le *Denier de César*, triptyque également, dont les volets représentent : le *Denier du tribut* et le *Denier de la veuve* et, sur les revers, en grisaille de nouveau, *Abraham à Hébron* et *Saint-François d'Assise recevant les stigmates,* et toute une série de scènes de la vie du bienheureux Conrad d'Ascoli, religieux de l'ordre de saint François, sans compter une très intéressante *Tentation de Saint-Antoine.* Dans des églises de la ville, notamment à Notre-Dame, à Saint-Paul et à Saint-Jacques, on conserve quelques œuvres précieuses du maître, par exemple : les *Noces de Cana,* la *Présentation de la Vierge,* l'*Adoration des bergers* et le *Martyre de Saint-Jacques.* Néanmoins, les sujets religieux ne l'attiraient pas exclusivement; les scènes



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JACQUES GRIMMER. — LA LÉGENDE DE SAINT-EUSTACHE, PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE.

(Musée de Bruxelles).

mythologiques l'inspiraient aussi; même il ne dédaignait pas de peindre le portrait, qu'il exécutait avec habileté. Son œuvre est vaste par conséquent et les produits de son pinceau ont sollicité le burin de Collaert, des trois Wierix et surtout des Sadeler. Comme bien on le pense, sa réputation parfaitement établie et encore vulgarisée par la gravure groupa autour de lui plusieurs élèves. Tour à tour, son frère Pierre le Jeune, le fils de celui-ci, Guillaume, dont Juste Sustermans fut le disciple, Wenceslas Coebergher et Marc Gheeraedts le Vieux, prétend-on, reçurent ses conseils. Et il est de fait, qu'avec Martin De Vos le Vieux, décédé en 1603, les derniers vestiges du style de transition, qui alliait les principes gothiques à ceux de la Renaissance italienne, disparurent.



MARTIN DE VOS LE VIEUX. — LA TENTATION DE SAINT-ANTOINE, FRAGMENT (MUSÉE D'ANVERS).

Cependant, un portraitiste du plus grand mérite, Adrien-Thomas Key, descendant, ainsi que les Claeissens et les Pourbus, d'une ancienne famille d'artistes, a pratiqué à leur exemple la peinture en concordance avec les principes de l'école de Bruges, sauf lorsqu'il abordait les compositions religieuses, où il se montre romaniste; et l'on ne s'explique pas pourquoi les biographes n'en ont rien dit; en effet, nul ne connaît de détails sur sa vie et sur son œuvre. Tout au plus sait-on que son grand'père s'appelait Adrien, que celui-ci eut trois fils, Wouter, qui épousa Marguerite Cognet, Thomas qui fut le père de notre artiste, et Guillaume, dont la fille, Suzanne, devint la femme du peintre Hubert Beuckelaer. Néanmoins, le *Portrait de Gilles De Smidt et de sept de ses enfants* et le *Portrait de Marie De Deckere, seconde femme*

de Gilles De Smidt et d'une de leurs filles, deux volets de triptyque, possédés par le musée d'Anvers, sont vraiment fort beaux : les têtes sont vivantes, superbement dessinées, d'une expression pénétrante ; et, de l'ensemble de ces compositions, se dégage un sentiment de piété austère, ne souffrant aucune contradiction, une croyance absolue en Dieu : ces gens devaient être des catholiques haïssant le protestantisme ! Il est permis, au contraire, de croire que la Réforme ne semblait pas aussi terrible aux membres de la famille Key, probablement originaire de la Hollande, si l'on augure de leurs idées philosophiques par le mariage de l'un d'eux avec la fille de Gilles Cognet, qui dut fuir à cause de ses opinions religieuses, et par la mort tragique de Guillaume Key, ou Cayo de Bréda, né vers 1520 et décédé en 1568.



ADRIEN-THOMAS KEY. — PORTRAIT DE GILLES DE SMIDT ET DE SEPT DE SES FILS (MUSÉE D'ANVERS).

Le duc d'Albe avait pour peintre attitré Antonio Moro et le chérissait beaucoup, à tel point que, grâce à lui, l'artiste et ses parents obtinrent des faveurs du gouvernement espagnol. Mais, ce peintre, seul, ne suffisait pas à satisfaire ses goûts de luxe ; il voulut donc qu'un autre s'occupât aussi à son intention, et il choisit Guillaume Key, élève de Lambert Lombard. Celui-ci fit-il pour le sanguinaire représentant de Philippe II plusieurs peintures ? On ne le pourrait dire, car l'œuvre total du maître, fameux en son temps, a disparu. Toujours est-il qu'un jour, il fut invité à reproduire les traits du gouverneur ; et cet événement causa sa mort, assure-t-on.

Guillaume Key travaillait d'arrache-pied à cette besogne, qui consistait à fixer le facies terrible de Ferdinand Alvarez de Tolède, lorsque certains personnages, membres du tribunal de sang, vinrent entretenir le duc d'affaires politiques. Leur causerie avait lieu en espagnol et ils croyaient que l'artiste n'entendait pas cette langue. Cependant, ils se trompaient ; et ainsi apprit-il, avant même que le jugement fût prononcé, la sentence inique condamnant à mort les comtes d'Egmont et de Hornes.

Cette nouvelle l'épouvanta. Il maîtrisa toutefois les sentiments qui l'agitaient, de crainte que les barbares justiciers ne le condamnassent également, lui qui avait surpris leurs secrets. Mais, à peine rentré chez lui, une fièvre violente l'alita ; durant quelques jours il souffrit le martyre ; et expira le 5 juin 1568, à la date où les amis du peuple, victimes d'un impitoyable tyran, étaient décapités, sur la Grand'Place de Bruxelles, à l'instant où la foule baisait l'échafaud et trempait des linges dans le sang, afin d'emporter des reliques de ceux qui étaient morts pour la liberté de conscience !

D'autres artistes pâtirent des misères qui affligeaient alors la Flandre, tels Pierre Vlerick et Jean Van Kuick-Wouterzee et plusieurs encore, par exemple François Van der Casteelen, Jacques Van der Coornhuuse, Cordonnier, Henri Desneux, Gommaire Van den Driessche, Eustache Dubois, Jean Van Elburg, Everard, Jacques Hermans, Gaspard Heuvick, Arnold Mytens et Gaspard Rem, qui ne purent, ce semble, réaliser leur idéal pour les mêmes motifs. Aussi la plupart sont-ils inconnus ; si l'on en parle, ce n'est souvent

qu'en raison de leur existence agitée ou de leur mort, parfois effroyable : Pierre Vlerick fut enlevé par la peste, à Tournai, en 1581, ainsi que tous ses enfants, après avoir mené une vie de misère dans les Pays-Bas, de dissipation en Italie et ensuite de souffrances à Malines, à Anvers et à Courtrai, ville qui l'avait vu naître en 1539; et Jean Van Kuick-Wouterzee, bon peintre sur verre, né en 1530, auteur de quelques ouvrages de théologie, fut brûlé vif en 1571, comme hérétique, en même temps qu'un certain Adrien Jans, raconte-t-on.



PORTRAIT DE MARTIN DE VOS LE VIEUX, D'APRÈS LA GRAVURE DE GILLES SADELER.

Et, si la fin de ces artistes fut misérable, la carrière de Jacques Grimmer, ne paraît pas s'être écoulée sans tristesses, du moins lorsqu'on se l'imagine en contemplant le paysage spleenétique intitulé : les *Polders d'Anvers, vue prise des Palinghuijzen, hors de la porte de Lillo ou de Slijck,* qui orne le musée de la métropole commerciale. Cette peinture est d'une couleur angoissante; elle obsède vraiment. Figurez-vous, sous un ciel de plomb où roulent de gros nuages, un aspect panoramique, coupé par un fleuve charriant les sanglots du ciel, encore des terrains, bruns, lugubres, morcelés à l'infini, puis, à l'avant-plan, une mêlée furieuse, un combat entre des personnages minuscules, et une cavalcade d'animaux divers, le tout d'une composition magistrale, et vous aurez le tableau d'une douleur poignante.

D'ailleurs, Jacques Grimmer, né en 1526 et décédé en 1590, élève du paysagiste Mathieu Cock, frère de Jérôme, et de Chrétien Van Queecborne ou Queborn, était un homme supérieur. Karel Van Mander dit qu'il était excellent poète et l'un des meilleurs auteurs des chambres de rhétorique. On lui attribue aussi un triptyque du musée de Bruxelles, la *Légende de Saint-Eustache;* mais rien n'est moins sûr que cette attribution. Le catalogue l'avoue : « Les éloges donnés par Van Mander au talent de paysagiste de Jacques Grimmer et cette circonstance qu'il n'est guère fait mention de tableaux de sa main reproduisant des sujets religieux, nous donnent quelques doutes sur le bien fondé de l'attribution qui lui a été faite de la *Légende de Saint-Eustache.* »


MARTIN DE VOS LE VIEUX. — SCÈNE DE LA VIE DU BIENHEUREUX CONRAD D'ASCOLI (MUSÉE D'ANVERS).

Et, ces doutes deviennent des certitudes, pour quiconque a étudié par comparaison les deux toiles : l'une se rapproche de l'idéal romaniste, ayant presque rompu complètement avec les errements anciens; l'autre de la manière antique, plus conforme aux principes de l'école brugeoise. Car, indubitablement, dans les *Polders d'Anvers, vue prise des Palinghuijzen, hors de la porte de Lillo ou de Slijck,* c'est un sentiment personnel, ayant pour objet une minute d'âme vécue, que le peintre s'est efforcé d'imposer, tandis que la *Légende de Saint-Eustache* constitue une narration épisodique de la vie du pieux Romain. Au demeurant, la conception du tableau d'Anvers est diamétralement opposée à l'agencement du

triptyque de Bruxelles. Ils diffèrent aussi complètement par la couleur. Devant le premier, on songe involontairement à l'esthétique renouvelée des maîtres flamands ayant séjourné en Allemagne, au XVIe siècle, devant le second aux délicates imaginations de Joachim Patenier. En réalité, l'artiste qui a peint, sur trois panneaux, la conversion, le baptême, le martyre de saint Eustache, de sa femme Theospita, et de ses fils Agapet et Theospite, sans compter des épisodes secondaires de leur vie, leurs aventures diverses, telles que l'enlèvement des enfants par les bêtes, la réception de toute la famille par Trajan et la cruauté de l'empereur Adrien, n'a pas été le même, ce semble, que celui qui a évoqué une douleur personnelle, au moyen de la magistrale peinture d'Anvers.



MARTIN DE VOS LE VIEUX. — COMPOSITION BIBLIQUE, FRAGMENT, D'APRÈS UNE GRAVURE DE RAPHAEL SADELER.

Mais Jacques Grimmer fut-il le père d'Abel Grimmer? Rien ne le prouve; on n'a aucune particularité sur sa vie; nul auteur ne mentionne son nom. Toutefois, on a vendu de ses œuvres dans le courant du XVIIe siècle, à Anvers et à Malines. Un seul renseignement est certain, son inscription, comme fils de maître, dans les Liggeren d'Anvers, en 1592.

Cependant, le musée de Bruxelles possède une toile de lui, signée et datée de 1614, *Jésus-Christ chez Marthe et Marie*. Ce tableau est très intéressant et dénote chez l'auteur un talent indiscutable qui fait regretter la perte de ses œuvres. Il ne fut pas génial; personne ne songera à l'affirmer; mais on peut avancer sans crainte de contradiction que, s'il n'occupe pas une place marquée dans la pléiade des artistes de la Renaissance, il se trouve bien en vue au second rang des petits maîtres, amoureux d'une exécution minutieuse.



MARTIN DE VOS LE VIEUX. — SAINT-THOMAS TOUCHANT LES PLAIES DU CHRIST (MUSÉE D'ANVERS).



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

DAVID VINCKBOONS. — KERMESSE FLAMANDE.

(Musée d'Anvers).



DAVID VINCKBOONS. — ALLÉGORIE DE LA MORT, FRAGMENT, D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.

LES SAVERY, DAVID VINCKBOONS
ET
BARTHÉLEMY SPRANGER

MAXIMILIEN II, empereur d'Allemagne, étant mort en 1576, eut pour successeur Rodolphe, deuxième de ce nom.

En vérité, c'était un prince singulier, excentrique, bizarre, en proie à un genre de folie spécial!

Il vivait près de Prague, dans son manoir de Hradschin, sans jamais vouloir sortir. Néanmoins, une cour nombreuse d'artistes et de savants l'entourait; mais, cette cour était géhennée sans cesse par la crainte : non seulement l'empereur violentait tout le monde, dans des accès de rage extraordinaire, ce pendant il ordonnait encore que toujours des lions, des léopards, des aigles et des vautours apprivoisés errassent, à travers les salles du palais, ou se perchassent sur les meubles...

Toutefois, l'impérial halluciné avait d'autres ambitions; il prétendait encourager les arts et les sciences; et cette détermination louable fut importante, assurément.

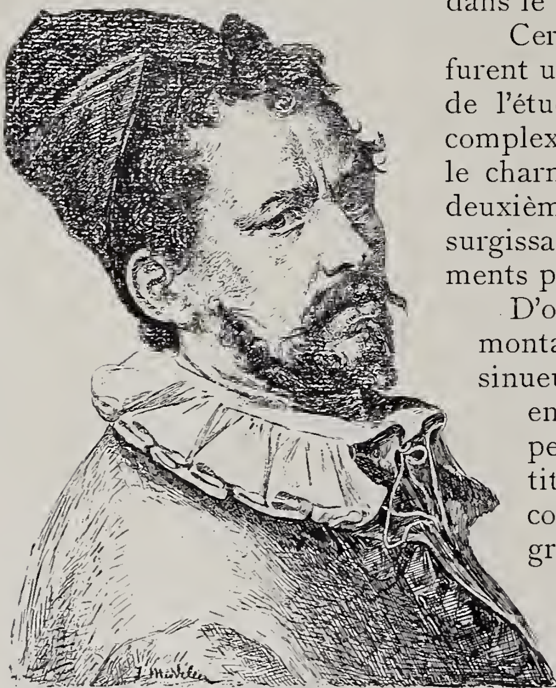
Bientôt, l'Allemagne devint, sous son règne, un éden pour nos artistes et nos savants nationaux. Tous ceux qui cherchaient, ailleurs qu'aux Pays-Bas, un refuge propice à la liberté de conscience, ou bien un endroit à l'abri des guerres, soit encore un moyen d'idéer et de travailler en sécurité, gagnaient ses provinces, sûrs d'y vivre en paix et d'être rémunérés de leurs travaux. Or, parmi ces peintres flamands, il convient de citer Roland Savery, fils du paysagiste Jacques Savery le Vieux, de Courtrai, et frère de cet autre paysagiste, Jacques Savery le Jeune.

Le malheureux n'était pas favorisé des dons de la nature. On dit même qu'il semblait une caricature ambulante. Et, en effet, son portrait tracé par Adam Willaerts n'est guère flatteur. Qu'on en juge par la gravure de Meyssens. Elle se trouve dans le *Cabinet d'or* de Corneille De Bie.

Figurez-vous une tête énorme, presque toute ronde; des joues pleines, un front large, des chairs flasques, des mâchoires épaisses, des cheveux ras;

ensuite des oreilles, plantées en éventails, de courtes moustaches, ombrageant une lèvre supérieure et quelques poils, soutenant une lèvre inférieure; et vous aurez des fragments exacts pour imaginer l'effigie de Roland Savery!

Cependant, après avoir voyagé dans les provinces de Liége et de Namur, aussi dans les Ardennes, Roland Savery visita la Norvège. Et, à peine était-il de retour au pays natal que Rodolphe II le fit appeler à sa cour; il daignait employer le talent du peintre aux embellissements de son palais, et l'envoya dans le Tyrol pour glaner des esquisses préliminaires.


BARTHÉLEMY SPRANGER. — PORTRAIT DE L'ARTISTE (MUSÉE DE VIENNE).

Certes, ce voyage et ses pérégrinations antérieures furent utiles à notre artiste; ils fortifièrent en lui le goût de l'étude exacte de la nature; son procédé de travail complexe l'indique surabondamment : quand un motif le charmait, il dessinait le premier plan à la plume; le deuxième était réalisé à la mine de plomb; les lointains surgissaient grâce à la détrempe; puis, muni de ces documents précieux, il peignait ses tableaux.

D'ordinaire, ceux-ci représentent des forêts ou des montagnes, des cascades ou des torrents, des chemins sinueux ou des gorges ravinées, quelquefois tout cela ensemble, étoffé de figures et d'animaux. Et ces peintures sont assurément curieuses à plus d'un titre; elles sont d'un amoureux du pittoresque peu connu en Belgique, parce que sa vie se passa, en grande partie, à l'étranger. Car, après la mort de son protecteur princier, Roland Savery, au lieu de revenir en Flandre, s'en alla demeurer auprès de son neveu, Jean Savery, à Utrecht, où celui-ci pratiquait aussi le paysage; et c'est en cette ville que le maitre décéda, à l'âge de soixante-trois ans, en l'année 1639. Et ses pages maîtresses, gravées par Gilles Sadeler et son élève Isaac Major, se trouvent dans presque toutes les collections publiques et privées de l'Allemagne. Ajoutons que sa réputation, fort considérable de son vivant, attira chez lui quelques disciples, entre autres le célèbre Hollandais, Allard Van Everdingen; et que Jacques Savery, profitant évidemment de la gloire attachée au nom de son parent, devint le maître de Guillaume Van Nieulant, qui fut plus tard l'élève de Paul Bril.

Ce dernier peintre, miniaturiste, graveur et écrivain, qui vécut de 1584 à 1632, croit-on, sans pouvoir l'affirmer d'une façon définitive; Guillaume Van Nieulant, disons-nous, n'était pas un homme ordinaire. Soit; son œuvre plastique n'est pas prépondérant; mais son œuvre littéraire ne manque pas de saveur; et l'on a, ma foi, un plaisir rare à le lire!

En ce temps, « L'Olijftak », une société de rhétorique, comme il y en avait tant alors en Flandre, comme il en existe encore aujourd'hui, florissait à Anvers. Qu'était-ce donc que « Le Rameau d'olivier »? On s'en doute, une association de littérateurs et de comédiens-amateurs; une de ces « Rederijkers Kamers », qui eurent à souffrir des rigueurs du duc d'Albe, qui disparurent

même sous sa griffe de fer, et furent réinstallées par Albert et Isabelle. C'était encore l'émule de « La Guirlande de Marie », de Bruxelles, et surtout de « La Violette », d'Anvers; peut-être un groupe d'hommes qui ne dédaignaient pas, dans leurs « esbattements », les allusions satiriques à l'adresse du gouvernement, mais qui, sans conteste, s'évertuaient aux beaux discours.

Donc, Guillaume Van Nieulant faisait partie de l' « Olijftak », d'Anvers, et en était un membre actif; on représenta, au sein de cette chambre de rhétorique, et dans des concours prescrits par d'autres sociétés dramatiques similaires, maintes de ses pièces, des tragédies et des drames : *Saül, Livia, Claudius Domitius Nero,* grâce auxquelles son triomphe fut grand, à diverses reprises; pourtant, ces éventualités ne purent le retenir à Anvers, et il alla séjourner à Amsterdam, où il habita désormais.

Malgré ces faits avérés, on confond parfois cet artiste, auteur d'une *Vue de Rome,* qui se trouve au musée d'Anvers, avec Adrien Van Nieulant, peintre de figures, dont une œuvre, dénommée : *Un épisode du carnaval sous les murs d'Anvers,* est possédée par le musée de Bruxelles.


BARTHÉLEMY SPRANGER. — PORTRAIT DE LA FEMME DE L'ARTISTE (MUSÉE DE VIENNE).

Quoi qu'il en soit, les conceptions artiales de Roland Savery, celles de David Vinckboons et de Barthélemy Spranger, se rattachent à l'intelligence esthétique de la Réforme, née d'un vouloir qui, en s'écartant de l'idéalisme séculaire, cherchait à appliquer son style propre à certaines rénovations religieuses. Qu'est-ce à dire? Tout simplement ceci : l'art chrétien primitif, et même l'art catholique, visaient l'expression intégrale du rêve mystique, sans souci pour ainsi dire du réalisme, cher aux peuples du Nord. L'allégorie mythologique, le symbolisme hiératique, les images du Christ, de la Vierge et des saints, formes tangibles de l'orthodoxie, antérieures ou postérieures à la Paix de l'Église; l'iconographie dévote de la décadence, en vogue au VIIe, au VIIIe et au IXe siècle, aussi bien que l'art du moyen âge, dans tous les pays où il fut pratiqué; l'art des Cimabüe et des Fra Angelico, autant que les pieuses conceptions de nos miniaturistes flamands, jusqu'à celles des Filippo Lippi, des Pietro della Francesca, des Van Eyck et des Vander Weyden, en un mot, décélaient une ardeur charmante pour narrer le ciel diamanté de spiritualité ultraterrestre.

La langue de ces artistes primitifs était pure et simple — pure comme leur imagination, simple comme leur foi! — mais plus tard, un élément de vigoureux réalisme s'y mêla — des sonorités d'orgues, dans un concert de voix angéliques! — lorsque les Van Eyck révolutionnèrent l'esthétique ancestrale : ils greffèrent sur le rosier portant des roses blanches, à côté, d'autres roses. Et le rosier germa incontinent une fleuraison luxuriante, des fleurs dérobées au paradis! Leurs pétales étaient irisés des jaunes de la topaze, des rouges du rubis, des violets de l'améthyste, des blancs de l'opale, encore des noirs de l'onyx : telles des mosaïques multicolores envolées des vitraux gothiques, transposées sur les albes piliers des cathédrales, par le soleil de midi, un jour d'été!

Ah! oui, les buées matinales, tissées de mousseline grise filigranée d'or, reflétant l'azur; les buées matinales célant l'aube, diaprée de pourpre et de vermeil, étaient dissipées, enfin! Les parfums montaient de l'encensoir des cœurs, vers le trône du Très-Haut. L'antique vallée de larmes n'était plus; la terre semblait incarner l'éden. Hosanna! Hosanna! Hosanna! Gloire à Dieu tout-puissant dans le Ciel, et paix aux hommes de bonne volonté, ici-bas! clamaient les hymnes joyeux : le génie avait dicté une esthétique nouvelle,



BARTHÉLEMY SPRANGER. — VULCAIN ET MAÏA (MUSÉE DE VIENNE)

dépouillée désormais de toute atténuance; l'ère gothique, féconde en lénifications à l'ennui de vivre, était née!

Mais, survinrent les disciples de Luther et de Calvin; et les chants d'allégresse s'austérisèrent. Le bonheur issu de je ne sais quel espoir délicieux s'enténébra; elle n'était plus radieuse la vision d'un paradis proche, incarné dans les splendeurs terrestres! Et les artistes sigillèrent dans leurs œuvres, les navrantes écœurances des amours défuntes et les fols espoirs des voluptés futures! Non; l'idéalisme religieux, essence de l'art chrétien primitif, source de l'art gothique, ne fertilisait plus exclusivement leur geste; ils tentaient de s'en affranchir. Dès lors, leurs conceptions révélèrent surtout des sensations matérielles. A côté de réminiscences délicates, on vit apparaître des

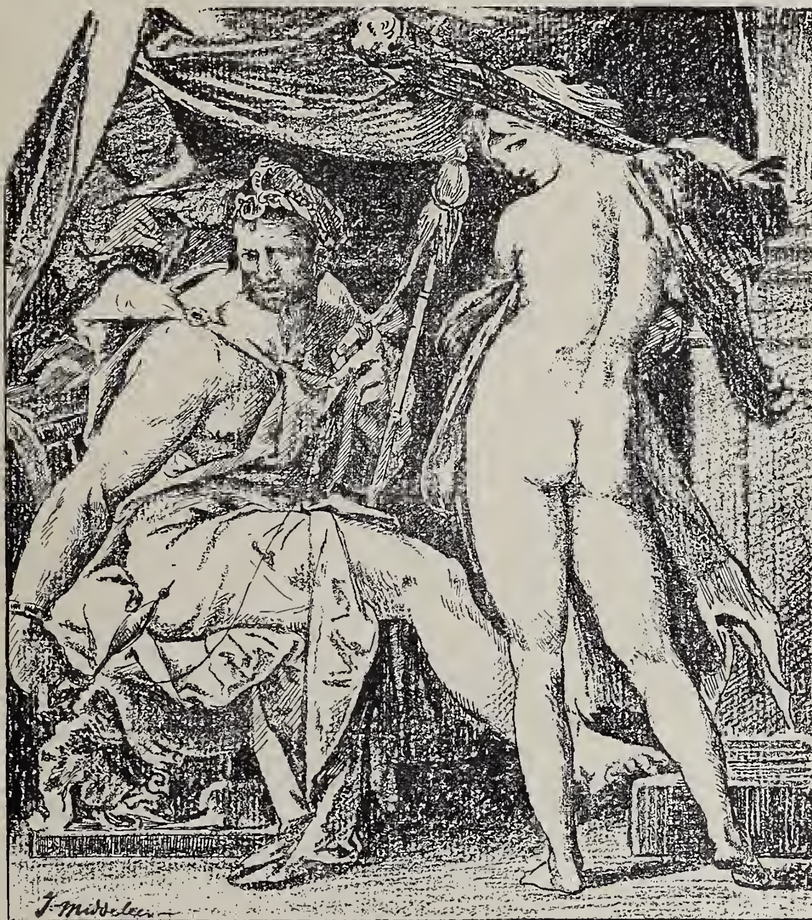


WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

BARTHÉLEMY SPRANGER. — SUZANNE JUSTIFIÉE PAR DANIEL.

(Musée de Bruxelles).

détails grossiers. La peinture et la sculpture furent consanguinées avec l'artialité romaine, en ce sens que ces formes plastiques de la pensée rappelèrent l'art romain, plus positif que l'art grec, le premier plus matérialiste que le second complètement mythique : les Cranach triomphaient en Allemagne, au XVIe siècle, et leurs principes s'infiltraient au sein des écoles flamande, hollandaise et anglaise! Aussi bien, Vénus impudiquement voilée ou nue, des cortèges suggestifs d'Amours, Samson lutinant les charmes de Dalila, Hercule



BARTHÉLEMY SPRANGER. — HERCULE ET OMPHALE (MUSÉE DE VIENNE).

adorant à genoux Omphale, Adam et Eve se complaisant dans les jouissances extrêmes, hantaient presque tous les esprits. Et la *Fontaine de Jouvence,* de Cranach le Vieux, synthétise admirablement, en quelque sorte, cette rage charnelle, mâtinée d'une vague spiritualité : c'est un troupeau de vieilles femmes s'efforçant d'arriver jusqu'à Vénus et aux Amours, implorant de la déesse et de ses satellites, la faveur d'un regain de vie animale, de cette vie que Jacques Jordaens, le maître flamand, a décrite un siècle plus tard!

Pourtant, un artiste ingénieux, le malinois David Vinckboons ou Vinckeboons, né en 1578 et mort en 1629, se rattache par son œuvre autant à l'école des Cranach qu'à celle des Brueghel; nous entendons que son esthétique était protestante par sa signification, sans être exclusivement telle.

Fils et élève de Philippe, un peintre à la détrempe, qui séjourna d'abord à Malines, puis à Anvers et ensuite à Amsterdam, il vécut, à partir de l'âge de huit ans, sur les bords de l'Amstel, qu'il ne parait pas avoir quittés, d'ailleurs. Karel Van Mander en dit notamment ceci : « Il a exécuté sur verre tout ce que peut faire un esprit inventif. Ses gravures, au burin et à la pointe, causent un vif étonnement, et il semble prodigieux qu'un homme s'acquitte aussi bien d'un travail sans l'avoir appris. » Reste à savoir si David Vinckboons n'apprit jamais les procédés de la gravure! Quoi qu'il en soit, il imita d'abord à la détrempe des végétaux, des insectes, des oiseaux et des poissons; et ces études préliminaires servirent admirablement dans les tableaux postérieurs du maître.



BARTHÉLEMY SPRANGER. — PORTRAIT DE PIERRE BRUEGHEL LE VIEUX, D'APRÈS UNE GRAVURE DE ÉGIDE SADELER.

Voici d'abord une composition gravée par Serwouter; c'est un archer, visant le spectateur. A côté de lui, se trouvent un chien couché, un panier contenant des canards. Derrière lui, on voit un paysage flamand : une église, des maisons, des arbres, un canal, sur lequel vogue à toutes voiles un bateau; puis, des hommes tirant à la perche, un cultivateur conduisant un bœuf, une servante trayant une vache; le tout encadré par un arbre, sur lequel perche un oiseau, et par des plantes décoratives. Mais, l'intérêt de la composition résulte surtout de l'intention qu'a eue David Vinckboons de synthétiser graphiquement l'instabilité des choses humaines. Lisez donc la légende qui accompagne cette gravure :

Wacht u voor hem, die alsins mickt,
Dat sijnnen boogh u niet verklickt.

Et une œuvre plus considérable, l'*Allégorie de la mort,* datée de 1610 et gravée par Bolswert, prêche encore cette affirmation très orthodoxe que tout est vanité.

Une foule énorme d'hommes et de femmes, de seigneurs et de manants, armés de diverses façons, sortent d'un portique écussonné et se pressent sous une bannière, portant ce simple mot : Vanitas! Ils se défendent contre la Mort, un squelette bandant un arc, sur lequel sont fichées trois flèches subulées; aussi contre le Temps, fauchant toutes les connaissances humaines, symbolisées par quantité d'outils qu'utilisent les savants et les ouvriers; encore contre un ange, claironnant le jugement de Dieu prochain. Mais, leurs efforts sont nuls; quelques-uns gisent terrassés! Et l'homme seul n'est pas victime de la Fatalité inexorable; l'animalité en pâtit également : là-bas, au fond du paysage, ravagé par les intempéries, un troupeau de lions, d'éléphants, de zèbres, de dromadaires, d'antilopes, de buffles, de rhinocéros et de loups livre un assaut infructueux à la Mort, toujours représentée par un squelette, bandant un arc!

En somme, ces pages idéographiques, que David Vinckboons a signées, comme presque toutes ses œuvres après tout, d'un pinson sautillant sur un arbre, sont curieuses. Mais, les paysages pittoresques, les kermesses drôlatiques, les marches au Calvaire, que le maître nous a légués en plus — peintures quelquefois un peu sombres et un peu lourdes, souvent vives et

poétiques, invariablement émaillées de rouges, de bruns et de bleus, — contrastent par une intention grandiose et un cachet de mélancolie avec les scènes burlesques qu'elles racontent. Cependant, s'il est vrai que ces sujets sont analogues à ceux de Pierre Brueghel le Vieux ou à ceux de Jean Brueghel de Velours, ils n'ont pas leur excessive délicatesse. David Vinckboons, toutefois, était doué d'une prodigieuse habileté, acquise par la pratique des travaux décoratifs. Cette dextérité a fait de lui un des artistes les plus originaux de son époque. Et ses imitateurs, Alexandre Keirincx et Hans Tilen, qui se souvinrent aussi des procédés des Brueghel, et dont on retrouve à Dresde et à Berlin des travaux assez bons, quoique monotones d'aspect, n'ont pas possédé sa manière facile. Mais son talent indiscutable n'a pas empêché David Vinckboons de vivre dans l'indigence et de mourir fort pauvre...



BARTHÉLEMY SPRANGER.— ALLÉGORIE DU RÈGNE DE L'EMPEREUR RODOLPHE II (MUSÉE DE VIENNE).

Tout autre fut le sort de Barthélemy Spranger, un type aussi bizarre que l'était son protecteur impérial, Rodolphe II. Le maître anversois, en effet, né en 1546 et élève de Jean Mandyn, puis de François Mostaert et d'autres artistes encore, eut une carrière des plus agitées. A peine avait-il quinze ans que déjà il avait eu comme professeurs les deux premiers peintres, dont nous venons d'écrire les noms, et qu'il entra comme domestique chez un paysagiste-amateur, Corneille Van Dalem. Que fit-il à ce service? Un peu de tout, mais il semble qu'il s'y occupa principalement à dévorer la bibliothèque du riche seigneur! Car, bientôt, à l'âge de dix-huit ans, il partit pour la France, arriva à Paris et sollicita, dit-on, les conseils du peintre de la reine, Marcus, que nous avouons ne pas connaître. Fit-il un long stage chez lui? Non pas; il résolut incontinent de partir pour Lyon. Mais, s'étant senti indisposé quelques jours avant de se mettre en route et s'étant fait saigner, il faillit mourir à la suite d'une imprudence : la veine qu'on lui avait ouverte n'était pas cicatrisée, quand il s'avisa de jouer à la paume, et son bras enfla, au point qu'on crut qu'il trépasserait! Bref, cet étourdi arriva à Lyon, gagna Milan, y fut dépouillé de son argent et de ses habits, dans une hôtellerie, par un Flamand de ses connaissances, et recueilli finalement par un noble italien, qui lui fit enseigner le procédé de peinture à la fresque, très en vogue en ce temps au delà des Alpes, par un peintre milanais, résidant auprès de lui. Et vous jugez que toutes ses aventures incitèrent Barthélemy Spranger à se confiner dans la pratique de l'art? Détrompez-vous! Au contraire; son humeur vagabonde l'entraîna encore. La ville de Parme l'attirait. Pourquoi donc? On ne le sait! Toujours est-il qu'il se rendit auprès de Bernardo Gatti et qu'il s'occupa avec le neveu du maître parmesan, Gervasio Gatti, à la décoration du dôme de l'église Notre-Dame della Steccata. Cependant, au cours de ce travail, il eut derechef une aventure qui faillit lui coûter la vie.



PORTRAIT DE LA FEMME DE L'ARTISTE, FRAGMENT, D'APRÈS UNE GRAVURE DE MARC SADELER.

Un jour qu'il peignait, perché à des hauteurs vertigineuses, sur un échafaudage, en compagnie de Gervasio Gatti, le futur peintre de Rodolphe II se prit de querelle avec son compagnon. Ils en vinrent aux mains, roulèrent ensanglantés sur le parquet et s'évanouirent tous deux ! Barthélemy Spranger, toutefois, reprit le premier ses sens et, pour étancher sa soif, but à même de l'eau contaminée par les couleurs, qui s'étaient trouvées dans un seau, et s'empoisonna. Que fit ensuite ce casse-cou incorrigible? Dès qu'il fut remis de son inconsidération, il partit pour Rome, entra au service de l'archevêque Maximi et l'abandonna quelque temps après.



DAVID VINCKBOONS. — UN PROVERBE FLAMAND, FRAGMENT, D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.

Grâce à son habileté picturale incontestable et faite pour flatter le mauvais goût italien de l'époque, notre anversois peignit sur commande, pour le banquier Spindolo, un *Sabbat*. Mais au moment de régler son compte, le financier prétendit ne pas lui donner le prix convenu. On désigna de commun accord un arbitre, le chanoine Giulio Clovio, miniaturiste de talent, qui avait été au service du cardinal Grimani et servait alors le cardinal Alexandre Farnèse. Il jugea que les exigences de Barthélemy Spranger n'étaient pas excessives, bien plus, il s'enthousiasma pour son talent et le présenta au cardinal. Alexandre Farnèse fut aussi charmé que le peintre; son autorité fit bien accueillir par le pape Pie V l'ancien élève de Jean Mandyn; et, après la première entrevue que le souverain pontife eut avec le protégé du cardinal, celui-ci fut nommé peintre du pape et logé au Belvédère.

On le voit, toutes les chances échéaient à Barthélemy Spranger, et elles le comblèrent durant toute la suite de son existence. Car, à la mort du chef de l'Eglise, qui décéda entre ses bras, l'empereur Maximilien II l'attacha à sa cour, et, après son décès, Rodolphe II, qui lui succéda, voulut qu'il fût parmi ses familiers. L'aventureux artiste ne quitta donc l'Allemagne que pour un voyage temporaire en Flandre. Il jouit de tous les succès à Prague, y fut heureux en mariage et mourut là-bas, en l'année 1627.



DAVID VINCKBOONS. — LE CALVAIRE (MUSÉE DE VIENNE).



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

PAUL BRIL. — L'ENFANT PRODIGUE.

(Musée d'Anvers).



LUC VALKENBORGH. — PAYSAGE (MUSÉE DE VIENNE).

LES VALKENBORGH

LES BRIL, LES COGNET ET LES DE MOMPER.

Si l'esthétique de la Réforme, née d'appétences philosophiques, rénovatrices des croyances séculaires, influença, vers la Renaissance flamande, quelques-uns de nos artistes, surtout ceux qui, par suite des guerres et des persécutions religieuses, s'étaient réfugiés en pays protestant; il est remarquable qu'en ce temps-là des peintres allemands, hollandais et italiens adoptèrent les principes proclamés par Joachim Patenier et Henri Met de Blès, dès le commencement du xvie siècle. D'ailleurs, Luc Gassel s'en était déjà inspiré. Certains maîtres avaient reproduit les données qui leur étaient chères. L'idéalisme s'était allié au réalisme. En somme, une école de paysagistes florissait en Flandre, grâce à la génialité des initiateurs du paysage moderne. Mais, il advint que leurs continuateurs furent tous les jours plus nombreux; car, on peut indubitablement compter parmi ceux-là : les Valkenborgh, Paul Bril, Josse De Momper le Jeune, Jacques Grimmer, le récollet François Crabbe, dit Frans Minnebroer, Michel De Gast, Henri Van Cleef, troisième de ce nom, Karel Van Mander; encore d'autres paysagistes de l'époque, ou à peu près : Pierre Balten, Jean Van Daele, Pierre Bom, Jean Kaynoot, Corneille De Beer, Pierre Goekindt, Joseph Van Lierre, Corneille Van Dalem, Nicolas Rogier, Louis Toeput, Hans Zinger, Joseph Vinck, Frans Vereycke et Adrien De Weerdt. D'aucuns ont peint aussi la figure; et ce fait consanguine davantage leur art avec celui de Joachim Patenier et d'Henri Met de Blès; car, ces maîtres ont introduit des scènes diverses dans leurs paysages, voire des portraits; tel celui du musée de Berlin, qui semble de la première manière de Joachim Patenier.

Ce ne sont, toutefois, les mêmes sujets exposés. Le repos pendant la fuite en Égypte, le baptême du Christ, les pèlerins d'Emmaüs, la Vierge des Sept douleurs, saint Jérôme ou saint Hubert, ne dictent plus exclusivement la composition des images. La préoccupation de graphier la dévotion est moindre, désormais. En outre, le procédé qu'emploient les artistes semble protestant, si l'on peut dire : la chasteté de la technie ancienne apparaît ternie; au lieu d'un doux enlacement de rêve, c'est la morsure d'un baiser d'amour !



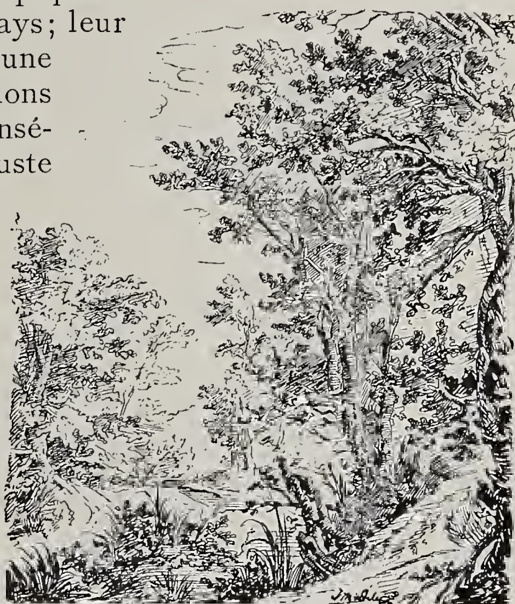
PAUL BRIL. — CHASSE AUX CANARDS (MUSÉE DU LOUVRE).

Écoutez : le friselis des feuilles carillonne le printemps, tandis que le gazouillis des oiseaux module le souffle de la brise! Voyez : les eaux argentées d'un fleuve bercent les tons du ciel lactescent, que colore de la poussière de saphir! Et les cloches des cathédrales dominent de leur voix sonore cette musique dodonienne, ce pendant que les flèches des églises estompent ce décor ravissant. Des blancs et des bleus paraissent des corolles lancéolées sur une plaque de nacre; rien ne hâle leur immarcescible resplendissance. C'est l'hymne pompeux du renouveau! Car, si les antiques castels évoquent le souvenir des longs mois d'hiver, écoulés à l'ombre; à présent, seuls les portraits d'ancêtres contemplent muets l'immanence des grandes salles mélancoliques. Sans doute; les cœurs béatifiés susurrent de vagues espoirs. Les amoureux embabouinent les amoureuses. Quels sont donc leurs déduits? Sous la frondaison des arbres noueux, sur un tapis de peluche verte, épinglé de marguerites, ou bien dans les allées d'un parc seigneurial, soit encore tout le long des venelles, les uns causent de bonheurs futurs, les autres tressent des chapelets de fleurs; quelques-uns, hommes et femmes, se caressent ou se tiennent par la main; quelques autres, jouvenceaux et jouvencelles, se divertissent à la danse ou s'apprêtent à un repas charmant; d'aucuns encore se livrent à des jeux divers. Et certes, Luc Valkenborgh, dans le *Paysage de printemps,* conservé au musée de Vienne, a sigillé l'évolution qu'un demi-siècle a opérée dans la foi : au lieu de la confusion en Dieu presque absolue d'antan, c'est la volonté actuelle de l'union des sexes !

Son art, au demeurant, comme celui des Bril et des De Momper, est résulté des lois logiques de la progression artiale.

Vers la fin du xv[e] siècle, les artistes se souvenaient encore de l'art primitif, mais ils aspiraient à peindre le sentiment moderne. Alors, les caractères nationaux, propres aux différentes écoles, furent accusés. Les Flamands et les peintres du nord de la France réunissent le luxe au pittoresque, l'art à la civilisation, les intérieurs aux sites sauvages; on croirait volontiers qu'ils se proposaient de représenter, en une fois, tout ce qui peut attirer le regard et plaire à l'esprit. Les Allemands, épris du sens moral de l'art, négligent

le paysage, qu'ils ne traitent qu'incidemment et par détails; ils paraissent vouloir y mettre une idée plutôt qu'un aspect; souvent même leurs désirs sont encore plus formels; ils ambitionnent d'imposer des concepts généraux. Les Hollandais se bornent à la vérité du rendu, à la poésie des yeux; déjà, ils se distinguent par l'originalité et ne cherchent plus, comme nos peintres, à y joindre l'opulence, en honneur grandement chez nous. Les Italiens, sollicités par les découvertes de la Renaissance, se piquent d'allier les beautés antiques aux splendeurs de leur pays; leur personnalité se dédouble en quelque sorte; et c'est une union heureuse de remarques chrétiennes et d'aspirations païennes qu'ils lèguent au genre humain. Et, par conséquent, l'œuvre de Luc Valkenborgh se singularise à juste titre par toutes les qualités de ses ancêtres flamands; ce n'est pas sans raison non plus qu'une somme considérable des dispositions fastes de ses devanciers allemands l'augmente : ce malinois vécut en Allemagne; les événements politiques l'avaient chassé de son pays.



PAUL BRIL. — SITE AGRESTE.

Luc Valkenborgh, aussi appelé Van Valckenborgh, Van Valckenburg, Valkenburg et Valkenborcht, descendait d'une vieille famille d'artistes. Il naquit en 1530, ou 1540, et embrassa, vers 1566, les idées de la Réforme. Dès lors, il n'eut plus de répit. La justice le harcelait sans cesse. Ainsi, il fut contraint d'errer un peu partout, à Anvers d'abord, où il reçut, croit-on, des conseils de Pierre Brueghel le Vieux, puis à Hambourg, à Francfort, à Brunswick et ailleurs, en compagnie de son frère Martin et de Jean Vredeman De Vries, son ami. Cependant, le pauvre, victime de ses convictions philosophiques, s'avisa un jour de revenir à Anvers; mais, à peine était-il installé que le triomphe des Espagnols le força de retourner en Allemagne. Alors, il fut recueilli par l'archiduc Mathias, frère de l'empereur Rodolphe II, et passa quelque temps, à Lentz, sur le Danube, auprès de ce prince. Mais, encore une fois, à peine goûtait-il d'un repos favorable à la pratique de son art, qu'il dut s'enfuir derechef, craignant les Turcs qui avaient envahi la Hongrie! On sait, au surplus qu'il eut deux fils, Frédéric et Egide, peintres qui continuèrent la manière de leur père; qu'il fut employé par Georges Hoefnagel pour des dessins, à Francfort, en 1594; qu'il se trouvait en 1597, à Nuremberg, où Sandrart le connut; et qu'il décéda là-bas, en 1625.

Quant aux frères de Luc Valkenborgh, Martin, Henri, Quentin, Jean, Maurice et Nicolas, ils s'occupèrent aussi de peindre; mais, le seul dont l'histoire doive retenir le nom, semble-t-il, est Martin, né en 1542 et mort en 1620 à Francfort, où il s'exila, durant la plus grande partie de son existence, à cause de ses opinions religieuses. Néanmoins, il serait arbitraire d'avancer la chose d'une façon catégorique. Qui sait si, un jour, on ne découvrira pas en Allemagne de leurs travaux, dignes de fixer l'attention? Car, après tout, ils souffrirent des vicissitudes de leur siècle, et il se pourrait que

leurs tableaux perdus fussent mis en vedette par quelque hasard. Et, cette remarque, faite à propos des Valkenborgh, est applicable à Gilles Cognet, Coignet, Cougnet ou Gongnet, fils de Jacques, un autre paysagiste anversois, né en 1540 et mort en 1599, qui, après avoir été élève de Bernard Wenslyns voyagea en Italie, dut se réfugier, également à cause de ses opinions religieuses, à Amsterdam et à Hambourg, et dont les œuvres sont très rares.

Par contre, la gloire de deux artistes anversois, de Mathieu le Jeune et de



LUC VALKENBORGH. — PAYSAGE (MUSÉE DE VIENNE).

Paul Bril, est à tout jamais assurée. Descendants de Mathieu le Vieux, un bon peintre de portraits, originaire de Bréda, qui vint s'établir à Anvers, dans la première moitié du XVI[e] siècle, l'aîné, Mathieu le Jeune, naquit en 1550 et décéda en 1584, et le cadet, Paul vit le jour en 1556 et trépassa en 1626. Mais bientôt, l'Italie les attira, et ils se rendirent à Rome, où ils eurent un sort digne d'envie.

Les ouvriers d'art ultramontains, en ce temps là, fatigués des travaux énormes, enfantés par les maîtres titanesques de la Renaissance, et peu capables d'ailleurs de les égaler, tournaient leurs regards vers l'étranger. La simple étude de la nature, en effet, sur une échelle infiniment moindre, produisait dans le Nord des œuvres très méritantes, surtout originales, capables de les inspirer. Et nos deux Flamands, Mathieu le Jeune et Paul Bril, guidèrent les Italiens dans cette voie de rénovation, tandis qu'un autre anversois, Denis Calvaert, instituait l'école de Bologne, destinée à une réputation considérable par ses principes éclectiques.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

JOSSE DE MOMPER LE JEUNE. — DÉLIVRANCE MIRACULEUSE DE L'ARCHIDUC MAXIMILIEN D'AUTRICHE.

(Musée d'Anvers).

Est-ce à dire que l'influence de Mathieu Bril le Jeune fut prépondérante? Non pas! Quoiqu'il fût arrivé à Rome avant Paul, qu'il eût orné de fresques le Vatican et peint des scènes de chasse ou des sujets bibliques, dont des spécimens se trouvent aux musées de Dresde, de Naples et au Louvre, la collaboration de son frère à ses œuvres, puis les propres œuvres de celui-ci, orientèrent principalement, dans une nouvelle voie, le génie italien : Paul Bril fut l'inspirateur de presque tous les maîtres de l'époque, avant les Carrache, et même après; car ce novateur fit faire au paysage les progrès



PAUL BRIL. — PAYSAGE (MUSÉE DE DRESDE).

les plus marquants et les plus rapides. On peut, par conséquent, le regarder comme un vrai initiateur. De tous les Flamands il fut le premier qui acquit la ligne, chose nécessaire avant tout pour les fresques, genre que répandirent les deux frères Bril; et l'étude de ses peintures agit indirectement sur les diverses écoles de l'Europe, sur tous les élèves d'Annibal Carrache, sur Claude Lorrain et sur Pierre-Paul Rubens, artistes dont on sait l'ascendant, non seulement sur les écoles de Flandre et de France, mais encore sur celles de Hollande et d'Angleterre.

Toutefois, ce serait une erreur de croire que le disciple de Mathieu Bril le Jeune et de Damien Oortelman n'emprunta rien aux sublimes artistes italiens dont la Renaissance avait fécondé la génialité. Au contraire; Paul Bril se développa extrêmement par l'étude de ses prédécesseurs ultramontains; il fut redevable d'une notable partie de son talent surtout au Titien, le plus merveilleux paysagiste qui existât jamais. Car, ses premiers ouvrages, notamment ceux du musée de Berlin et du palais Sciarra, sont conçus dans

le sentiment de ses devanciers et dans le goût flamand, celui des Gérard David, des Hans Memling et des Joachim Patenier, mais avec une ampleur, une savante distribution de la lumière, un dessin élégant, une coloration harmonieuse, de belles masses de feuillages et un sentiment élégiaque très pénétrant, que ces maîtres n'ont pas rendu aussi totalement. Par contre, son paysage grandiose de soixante-cinq pieds de long, qu'il a peint dans le Palais d'été du pape : le *Martyre de Saint-Clément*, sa *Vue de Tivoli*, de la collection Carlisle, ses paysages, du musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, ses *Ruines avec cascade*, du musée de Brunswick, et son tableau, de la galerie du Belvédère, à Vienne, représentant une maison de campagne de style flamand, au centre d'un site italien, sont exempts de toute réminiscence des œuvres ancestrales. Et il est incontestable que Paul Bril fut comme la souche de la génération des grands paysagistes, qui ont immortalisé l'art du XVIIe siècle : Claude Lorrain et Nicolas Poussin descendent de lui ! Après Paul Bril, ils ont compris la voie où la peinture devait s'engager de leur temps, pour accomplir un nouveau progrès. En effet, les penseurs du XIVe siècle, les dessinateurs du XVe et les coloristes du XVIe avaient épuisé les sources auxquelles ils s'étaient inspirés. Un retour à l'étude franche de l'objectivité pour exprimer la subjectivité s'imposait donc. Et, si ces maîtres n'ont pas retracé les vibrations de la lumière et les mouvements de l'atmosphère, avec leur prestige passager, comme nos peintres contemporains, ils ont su exprimer la physionomie de leurs rêves, nés de la contemplation de la réalité; surprendre dans l'herbe ou dans les ronces les mystères d'invention et de combinaison par lesquels la nature parle à l'esprit, selon le mot heureux de John Ruskin !



PAUL BRIL. — DIANE ET LES NYMPHES (MUSÉE DU LOUVRE).

Pourtant, Paul Bril, que Sixte-Quint et Clément VIII protégèrent, qu'Annibal Carrache honora d'une amitié parfaite, que ses élèves, Augustin Buonamici, surnommé Tassi, Henri-Corneille Vroom et Guillaume Van Nieulant adorèrent; Paul Bril, affirmons-nous, eut encore un autre mérite : il peignit les premières marines proprement dites. Et il convient de remarquer que son élève, Henri-Corneille Vroom, de Harlem, introduisit en Hollande ce genre spécial, dans lequel s'illustrèrent plus tard Jean Van Goyen, Simon De Vlieger, Liévin Verschuur, Corneille Vroom, Guillaume Van de Velde le Vieux, Guillaume Van de Velde le Jeune et Ludolf Bakhuysen, tandis que, à peu près vers le même temps, les Peeters, Adam Willaerts et André Van Arteveldt étaient mis au fait de la peinture



JOSSE DE MOMPER LE JEUNE. — JUIN, FRAGMENT, D'APRÈS UNE GRAVURE DE JEAN COLLAERT.

de marine par tradition, en Flandre, grâce au maître qui nous occupe, en quelque sorte. Le fait est indiscutable; et l'on voit, aussi bien dans leurs tableaux, que dans ceux des paysagistes de l'époque qui s'inspirèrent de l'œuvre de Paul Bril, certains tons toujours répétés : le brun, le jaune, le bistre, le blanc terne, le vert indécis forment la gamme entière de leurs nuances. Mais ils n'eurent plus cet amour du détail, cette étude naïve jusqu'à la dureté, qui constitue la caractéristique des premiers paysagistes et qu'on retrouve chez Albert Dürer et même chez Léonard de Vinci. Forcément leur procédé s'est modifié. Leur manière est plus décorative. Sans doute ; la peinture monumentale l'a engendrée. Et ce n'est pas par hasard qu'on y constate une tendance audacieuse, presque industrielle et mécanique.



JOSSE DE MOMPER LE JEUNE. — FÉVRIER, D'APRÈS UNE GRAVURE DE JEAN COLLAERT.

A cause de cette tendance de l'époque, amoureuse de vastes décors, les Valkenborgh, Josse De Momper le Jeune et d'autres, quoique foncièrement artistes, ne purent se soustraire à la contagion, et ils exécutèrent, comme on le faisait dans les nombreux ateliers de Malines, au XVIe siècle, des peintures en détrempe sur toile, pour décorer les murs intérieurs. Ces travaux, cependant, n'étaient pas sans valeur. Nous le remarquions tantôt, le *Paysage de printemps,* les paysages montagneux, avec des fonds ravissants, des villes entières, des usines, des personnages ; ou bien encore un curieux tableau de neige tombante et des scènes de soldatesque, compositions dues à Luc Valkenborgh, ont de la poésie et sont conçues dans un ton gris harmonieux. Et Josse De Momper le Jeune, dans ses derniers ouvrages, lui aussi, a produit des effets fort énergiques, par exemple la *Chute d'eau*, qu'on admire au musée de Brunswick, et des conceptions poétiques, notamment la *Délivrance miraculeuse de l'archiduc Maximilien d'Autriche,* dont s'honore le musée d'Anvers.

Devant un étagement de montagnes colossales, dans un paysage où palpitent les bleus, les bruns, les verts, que reflète un lac, s'agite une multitude de petites figures. Que font-elles? On ne le sait trop, tant elles sont minuscules ! Cependant, c'est la narration peinte d'une légende : Dieu sauve miraculeusement l'archiduc Maximilien d'Autriche ! Mais ce n'est pas du tout de la peinture historique qu'a produit Josse De Momper le Jeune ; c'est plutôt du paysage historique, comme le comprenaient d'ailleurs d'autres de ses contemporains, parmi lesquels Adam Willaerts ainsi qu'en témoigne la *Fête donnée à Tervueren, par les archiducs Albert et Isabelle,* du musée d'Anvers.

Encore une fois, c'est un grouillement de figures minuscules, qui contemplent un étang. Au beau milieu de l'eau sont des chevaux et des cavaliers. Ils se livrent à un singulier tournoi ! Et il semble bien que leur arme exclusive soit l'eau qu'ils font jaillir en tous sens !

Néanmoins, ce qui nous intéresse à notre point de vue spécial, c'est que, si les Valkenborgh, les De Momper, les Willaerts, les Goekindt, les Van Nieulant, les De Witte et plusieurs encore furent inspirés par l'esthétique de la Réforme ou par l'œuvre de Paul Bril, quelquefois par l'un et par l'autre, ils

furent aussi incités à peindre plus ou moins dans le genre de Pierre Brueghel le Vieux, dont quelques-uns connurent le procédé, sans savoir son immense philosophie, et qu'ils se rattachent à l'école des paysagistes, inaugurée par Joachim Patenier et Henri Met de Blès.

D'autre part, il y a une raison péremptoire pour que les tableaux des différents artistes de ce temps aient un air de famille. Qu'on s'imagine que souvent il arrivait qu'ils s'unissaient à deux, voire à trois, pour terminer une toile! En vérité; aucun des tableaux de Josse De Momper le Jeune n'a été peint exclusivement par lui. Tour à tour, Pierre Brueghel le Jeune, Jean Brueghel le Vieux, les Francken, David Teniers le Vieux et Henri Van Balen ont voulu étoffer ses paysages; et lui-même a tenu à honneur de collaborer à certaines toiles de Pierre-Paul Rubens, selon Smith. Ce détail est-il exact? Nous ne l'affirmons pas; mais il est avéré que l'élève de Louis De Vadder a parfaitement copié les paysages du prince des peintres, entre autres une *Vue de l'Escurial.*



JOSSE DE MOMPER LE JEUNE. — JUILLET, D'APRÈS UNE GRAVURE DE JEAN COLLAERT.

Quoi qu'il en soit, il n'y a là rien qui doive étonner; Josse De Momper le Jeune descendait d'une respectable famille de peintres brugeois. Dès les premières années du xve siècle, en effet, un De Momper était inscrit sur les registres de la corporation de Saint-Luc, à Bruges. Puis, on y voit figurer Josse De Momper le Vieux, qui alla demeurer à Anvers vers 1530, et à partir d'alors, c'est dans la nomenclature des confrères anversois qu'on relève leur nom : Barthélemy, fils de Josse le Vieux, plus tard Josse le Jeune, fils de Barthélemy, François et Philippe, sans compter qu'en 1520, un Jean De Momper, fils de Philippe, figurait encore au nombre des peintres de Bruges; mais, indubitablement, le plus célèbre de tous est Josse le Jeune, né en 1559, croit-on, et mort en 1634 ou 1635.

Son œuvre semble prouver que cet artiste ne se complut pas exclusivement dans l'imitation de l'esthétique flamande, qu'il voyagea, afin de terminer son éducation artistique et d'augmenter sa science de peintre. Tout l'enseigne, sa manière d'abord, le choix de ses sujets ensuite. Son procédé, en effet, dérive de l'idéal conçu par Paul Bril, et ses imaginations sont résultées de l'aspect des pays accidentés. Les grandes perspectives montagneuses s'étagent dans une atmosphère fluide ; on dirait du bleu de rêve baignant toutes choses !



JOSSE DE MOMPER LE JEUNE. — NOVEMBRE, D'APRÈS UNE GRAVURE DE JEAN COLLAERT.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

ADAM VAN NOORT. — JÉSUS APPELANT A LUI LES PETITS ENFANTS.

(Musée de Bruxelles).



OTTO VŒNIUS. — « AMOUR SOUVENT EST SOURD », D'APRÈS UNE GRAVURE DU RECUEIL : « LES EMBLÈMES DE L'AMOUR HUMAIN. »

TOBIE VERHAEGT

LES VAN NOORT ET OTTO VŒNIUS

Ce serait une erreur absolue de croire que les artistes flamands du XVIe siècle furent de parfaits théoriciens. Sans doute; quelques-uns, entre autres les disciples de Lambert Lombard, à l'exemple de divers artistes italiens, s'occupèrent d'échafauder des systèmes; mais la plupart ne s'en inquiétaient point et peignaient d'instinct, après s'être assimilé les procédés de certains maîtres. Et cette tendance explique pourquoi on ne retrouve guère, mises en pratique dans leur geste d'art, les scolies esthétiques de Léonard de Vinci qui, seul, en ce temps, avait établi des principes clairs, complets et applicables; elle explique encore pourquoi il se fait que des procédés, des combinaisons de couleurs et des arrangements de compositions, plus ou moins identiques, apparaissent dans presque tous les tableaux d'un même groupe, tel celui des paysagistes, dont Paul Bril fut le principal initiateur et auquel se rattache Tobie Verhaegt. Aussi, l'œuvre de celui-ci n'est-il pas excessivement important : on ne connaît de sa main qu'une *Tour de Babel,* avec des personnages exécutés par Sébastien Vrancx, sujet répété souvent par l'artiste, et l'*Aventure de chasse de l'empereur Maximilien Ier,* du musée de Bruxelles. Alors, pour quel motif son nom est-il placé plus en vedette que celui d'autres peintres de sa valeur? Uniquement parce qu'il a eu l'avantage d'être le premier professeur de Pierre-Paul Rubens.

A la suite de beaucoup d'autres, Tobie Verhaegt, Verhaeght ou Van Haecht, né à Anvers, en 1561, et décédé, en 1631, gagna dans sa jeunesse l'Italie, où il fut protégé par de puissants seigneurs, notamment par le grand-duc de Toscane. Mais, c'est à Rome qu'il prit la tonalité de ses tableaux — cette tonalité bleue — et l'habileté — cette habileté décorative — que nous avons constatées dans les peintures des Valkenborgh, des Bril et des

De Momper. Etait-il un homme de mérite? Peut-être! En tout cas, ce peintre et architecte a excité le lyrisme de Corneille De Bie, transporté à la vue de ses tableaux. « Comme chaque objet, a écrit cet auteur, s'adoucit dans le lointain! Comme les arbres sont bien touchés, sont peints d'une manière vivante. Quels terrains légers et faciles! Quel air sauvage ont les rameaux entrelacés! » Toutefois, nous n'admettons que relativement ces éloges outrés, probablement parce que les peintures de Tobie Verhaegt ont toutes disparu, sauf deux.



LAMBERT VAN NOORT. — LA SYBILLE PORTANT LA COLONNE (MUSÉE D'ANVERS).

Le second maître de Pierre-Paul Rubens, Adam Van Noort, avait un caractère dyscole, étrange, violent, morose, ombrageux, prédisposé à la tristesse. On assure même que, pour être joyeux, il s'enivrait parfois d'une façon scandaleuse. Car alors, paraît-il, une gaieté exubérante et factice le charmait, jusqu'à ce que les effets de l'ivresse fussent dissipés, puis il redevenait brutal et maltraitait tout le monde. En sorte que sa vie sembla une suite d'épouvantables orgies, une série ininterrompue de scènes de ménage, qui engendrèrent chez lui une cruelle misanthropie, que seule la mort fit cesser, au dire des anciens biographes.

Ces traits légendaires sont-ils basés sur la réalité? Nous ne le jurerions pas! Quoi qu'il en soit, Adam Van Noort naquit, à Anvers, en 1557. Son père, qui était peintre aussi, se nommait Lambert, était né à Amersfoort, en Hollande, vers l'année 1520, et lui donna des leçons. Et, si nous jugeons de la manière de celui-ci par les diverses toiles que possède le musée d'Anvers, nous pouvons affirmer qu'il ne manquait pas de mérite. Mais, il faut croire que, de son vivant, on ne les reconnaissait guère, au surplus les événements politiques étaient bien néfastes! Car, devenu franc-maître, en 1549, et ayant obtenu le droit de bourgeoisie l'année suivante, il s'installa, en 1560, dans une maison surnommée : La Fuite en Egypte, et située rue des Peignes, où il mourut dans la plus extrême misère, en 1570. Ces détails sont patents; ils résultent des comptes de la cathédrale d'Anvers, propriétaire de l'immeuble qu'occupait Lambert Van Noort. On y lit, en substance, que « le trésorier a fait, pour l'amour de Dieu, remise aux enfants du peintre d'une somme due en paiement de loyer »; et ces mêmes comptes apprennent que, l'année avant son décès, l'administration fabricienne avait confié au misérable la mission de colorier les portes et les boiseries des nouvelles orgues, afin de l'aider à nourrir sa famille...

Cependant, le sort d'Adam Van Noort fut-il plus digne d'envie? Nul ne le sait guère! Les données positives, en effet, n'abondent pas sur son compte : outre la date de sa naissance, on connaît simplement celle de son décès, survenu en 1641, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans; par conjecture, on estime que

le maître voyagea, qu'il passa une partie de sa jeunesse en Italie et ailleurs, quoiqu'on n'en ait aucune preuve, car, il ne fut reçu dans la gilde de Saint-Luc, à Anvers, qu'en l'année 1587, après son mariage avec une jeune personne appartenant à une famille anversoise très estimée. En 1598, il était doyen de la corporation des peintres. Sa fille, Catherine, fut la femme de Jacques Jordaens. Et l'on peut dire encore, sans crainte de contradiction, qu'Adam Van Noort aida à fonder la brillante école flamande du XVIIe siècle : Pierre-Paul Rubens, Jacques Jordaens, Henri Van Balen, Sébastien Vrancx, Henri Collyn, César Van Dyck et d'autres comptèrent parmi ses élèves; et n'est-ce pas eux qui claironnèrent au loin notre génie national?



LAMBERT VAN NOORT. — LE CHRIST LAVANT LES PIEDS DES APÔTRES, FRAGMENT (MUSÉE D'ANVERS).

Donc, si nous n'approuvons pas totalement les éloges que Corneille De Bie a décerné à Adam Van Noort en écrivant : « Il a si bien cultivé l'art et d'une manière si belle, qu'une foule de personnes en demeurent surprises. L'or de Crésus ne saurait être comparé aux magnifiques dons qu'il a reçus du Ciel »; si nous n'approuvons pas sans restrictions ces éloges, disons-nous, il nous plaît de constater que le maître avait une manière large, qui a fait confondre parfois ses toiles avec celles de Pierre-Paul Rubens; que, d'autre part, son dessin était pur, le choix de ses compositions, heureux; son pinceau, facile; son coloris, brillant; et que, sans doute, la perte de la plupart de ses tableaux est regrettable.

Néanmoins, quand Pierre-Paul Rubens partit pour l'Italie, Otto Vœnius l'avait déjà détourné de la voie énergique, vulgaire à son sens, d'Adam Van Noort. L'élève savant était parfaitement capable d'apprécier le sublime, l'art idéal, tel que l'entendait son troisième professeur et tel que le comprenait Frédéric Zucchero, l'ami de celui-ci. Mais, il est sûr que leur influence à tous deux n'est pas manifeste dans l'œuvre du maître, alors que celle d'Adam Van Noort y est flagrante : des théories écrites par Frédéric Zucchero et enseignées par Otto Vœnius, Pierre-Paul Rubens n'a retenu que la science; il ne leur a presque rien emprunté en tant que peintres. Ainsi, les quelques toiles d'Adam Van Noort qui se trouvent, soit dans nos musées, soit dans nos églises; le *Saint-Pierre présentant à Jésus le poisson qui contient la pièce d'argent du tribut,* conservé en l'église Saint-Jacques à Anvers, aussi bien que le *Jésus appelant à lui les petits enfants*, admiré au musée de Bruxelles, imposent le naturalisme flamand, uni à l'idéalisme italien, qui fut cher au prince des peintres. Toutefois, ce n'est pas encore la synthèse magistrale de la Renaissance flamande; mais c'est déjà l'évocation d'une esthétique à venir. Par conséquent, Adam Van Noort a été un précurseur, sinon un initiateur, et il occupe, dans l'histoire de la peinture nationale, une place suffisamment marquante, presque aussi en vue que celle d'Otto Vœnius.

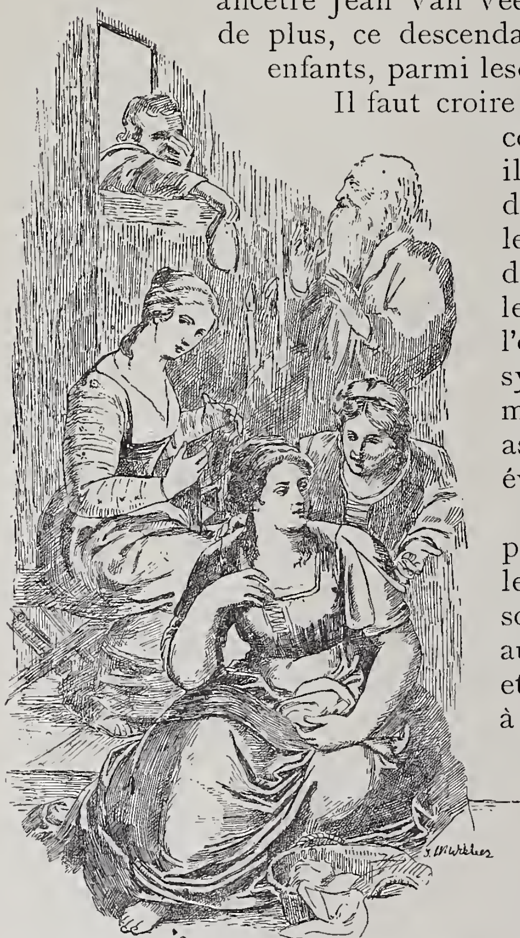


OTTO VŒNIUS. — FRAGMENT DU TRIPTYQUE LE CHRIST AU CALVAIRE (MUSÉE DE BRUXELLES).

Cet autre éducateur de Pierre-Paul Rubens s'appelait en réalité Othon Van Veen; mais, cédant au goût de l'époque, il latinisa son nom; ainsi les historiens le dénomment-ils Otto Vœnius ou Otho Venius; lui-même a signé de ces deux manières. Son père habitait Leyde, où l'artiste naquit en 1558; plus tard, il devint bourgmestre de cette ville en 1565; il était encore seigneur de Hoogeveen, Desplasse, Vuerse, Drakensteyn et autres lieux; il avait pour ancêtre Jean Van Veen, enfant naturel de Jean III, duc de Brabant; et de plus, ce descendant d'une maison souveraine était le père de douze enfants, parmi lesquels Otto était le septième.

Il faut croire que le jeune homme manifesta des dispositions précoces pour les arts; en effet, à l'âge de quatorze ans, il fréquentait l'atelier de Nicolas Claesz et travaillait d'arrache-pied, quand les troubles qui ensanglantaient les Pays-Bas vinrent interrompre ses labeurs quotidiens. Car, son père, en 1572, prit fait et cause, contre les Etats de Hollande, au profit de Philippe II. Et l'on conçoit que cette éventualité lui aliéna toutes les sympathies : ses biens furent confisqués, un bannissement perpétuel l'obligea à fuir; dès lors, il demanda asile au cardinal Gérard Van Groesbecke, prince-évêque de Liége.

Ces revers de fortune ne furent pourtant pas trop préjudiciables à Otto. Dans les états du prince-évêque, le jeune peintre rencontra le savant Dominique Lampsonius qui voulut l'instruire : il lui enseigna, entre autres choses, la poésie, les mathématiques, le blason et l'histoire naturelle; et, quand il partit pour l'Italie, à l'âge de dix-sept ans, au moment où son père se rendait en ambassade auprès de Rodolphe II, sa science était déjà suffisante.



OTTO VŒNIUS. — L'ACTE DE CHARITÉ DE SAINT-NICOLAS (MUSÉE D'ANVERS).

Reçu à Rome par le cardinal Madruccio, à qui le prince-évêque de Liége l'avait chaleureusement recommandé, le futur peintre d'Albert et d'Isabelle ne tarda pas à jouir de maintes faveurs. Le crédit de son protecteur le mit au surplus en relation avec Frédéric Zucchero, dont il accueillit aisément les théories esthétiques. Bientôt, il passa pour un prodigieux érudit, une des plus belles intelligences de son siècle et, en tant qu'artiste, il n'était pas moins remarqué; son dessin correct, son excellente manière de draper, ses figures pleines d'expression et son coloris éclatant enchantaient tout le monde. Enfin, après cinq ans de séjour dans un milieu qui était éminemment propice à l'éclosion de ses aptitudes, Otto Vœnius passa en Allemagne, où l'empereur essaya inutilement de l'attacher à sa cour, s'engagea chez l'électeur de Bavière, abandonna ce prince pour l'archevêque de Salzbourg, voyagea dans son pays jusqu'à ce que, fatigué de si nombreuses pérégrinations, il devint peintre et ingénieur d'Alexandre Farnèse.

Cependant, après la mort d'Alexandre Farnèse, survenue le 3 décem-



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

OTTO VŒNIUS. — PORTEMENT DE LA CROIX.

(Musée de Bruxelles).

bre 1592, Otto Vœnius se rendit de Bruxelles à Anvers, où on l'admit avec joie. Là, prodiguant ses œuvres, il embellit les monuments sacrés, les hôtels de la noblesse et les demeures de la bourgeoisie. En 1599, lors de l'entrée d'Albert et d'Isabelle à Anvers, il fut chargé d'exécuter les décorations de la ville, comme il les avait déjà faites, en 1594, pour fêter l'archiduc Ernest. En 1612, les archiducs le nommèrent garde ou waradin de la monnaie de Bruxelles, charge dont son fils, Ernest, reçut la survivance, en 1617. Et désormais, il vécut au sein du luxe princier, dans le bonheur absolu, adoré de sa femme, une demoiselle de haute lignée et fort riche qu'il avait épousée en 1591; se préoccupant de l'éducation de son fils et de ses sept filles, dont deux pratiquèrent la peinture; enthousiasmé, tous les jours davantage, pour l'art et la science, jusqu'à l'heure de son trépas, arrivée à Bruxelles, en 1629.

Mais, après avoir dit les principaux incidents de la vie d'Otto Vœnius, il importe d'étudier maintenant son œuvre, que ces détails expliquent.

L'influence de l'Italie sur l'intellectualité du maître fut des plus considérables; aussi devint-il un sectateur ardent de l'école romaine. D'ailleurs, tout l'incitait en ce sens, le milieu où il frayait là-bas et son éducation première. Car, lorsqu'il arriva chez le cardinal Madruccio, vers la fin du XVIe siècle, les artistes ultramontains s'abîmaient vraiment dans des études variées, et les rapprochaient de l'art. Les peintres donnaient des conférences à leurs élèves et publiaient des traités; l'anatomie, la perspective, l'optique, l'architecture avaient fait des progrès sensibles. Comme suite au *Traité* de l'immortel Léonard de Vinci, Jean-Paul Lomazzo développait dans son inestimable *Traité de la peinture*, en 1584, les principes qu'il avait puisés chez son professeur, Jean-Baptiste della Cerva, et récoltés par toute l'Italie. Frédéric Zucchero, dont Otto Vœnius était l'élève, de son côté, écrivait en coordonnant mal des connaissances hétéroclites, où surnagent quelques idées justes. Et le futur maître de Pierre-Paul Rubens avait été initié antérieurement aux aspirations intellectuelles des Italiens par Dominique Lampsonius, qui les savait en grande partie par tradition de Lambert Lombard. Mais l'influence ultramontaine ne s'imposa pas d'emblée dans les œuvres d'Otto Vœnius; il fit ses premiers essais décoratifs et architectoniques dans le style de Pierre Coucke et de Jean Vredeman De Vries; puis, l'opuscule emphatique de Frédéric Zucchero, où se mêlent la philosophie et des considérations diffuses sur le dessin, la musique et la peinture, servit assurément de base à sa méthode esthétique; et, à ce propos, il est



OTTO VŒNIUS — SAINT-NICOLAS SAUVANT SES OUAILLES DE LA FAMINE (MUSÉE D'ANVERS).

curieux de constater qu'on retrouve vaguement des reflets de ce système dans certaines considérations de Pierre-Paul Rubens sur l'idéal en peinture. Toutefois, le maître comprit et détermina le premier les principes magiques de l'ombre et de la lumière : telle missive de son illustre élève mentionne de lui une théorie universelle, fondée sur l'étude des contrastes de la couleur et sur celle du prisme. Mais cette doctrine fut appliquée aussi par Adam Van Noort! Sans doute; même il est possible qu'il en eut l'idée avant Otto Vœnius. Quoi qu'il en soit, il est certain que Pierre-Paul Rubens en a montré la justesse, en réalisant quelques-unes de ses plus belles toiles, alors que ni Adam Van Noort ni Otto Vœnius n'ont réussi à l'appliquer de façon constante. Est-ce à dire que leurs œuvres sont sans mérites? Déjà, nous avons écrit ce que nous pensions de celles dues au premier de ces artistes et nous ajoutons que, malgré toutes les influences, les pages du second ne constituent cependant pas des plagiats.


OTTO VŒNIUS. — LA VOCATION DE SAINT MATHIEU, FRAGMENT, (MUSÉE D'ANVERS).

Indubitablement, Otto Vœnius n'a imité aucun peintre de l'école italienne; il leur a simplement emprunté des qualités. L'attribution de tous ses tableaux ne saurait être douteuse; il les a signés de sa manière, mieux encore que de son nom. Car, n'est-il pas vrai que peu d'artistes ont composé avec plus d'agrément? Ses imaginations sont bien spéciales; elles ont été enfantées par la culture de son esprit. D'une distinction rare, d'un calme noble, elles dénotent, aussi, l'origine aristocratique d'Otto Vœnius, tout en incarnant ses préoccupations littéraires, scientifiques et philosophiques. Grâce à lui, en partie, l'idéal de l'école flamande fut surélevé. Les peintres des Flandres se détournèrent d'un réalisme plat, trivial et vulgaire parfois. Leur geste esthétique s'agrémenta de sentiments raffinés qui n'excluaient pas la force. Mais l'énergie fit défaut souvent à l'initiateur de cette évolution artistique, lui-même; on peut reprocher à ses tableaux un manque de virilité; une anémie picturale les ronge, dirait-on; le disciple de Frédéric Zucchero était trop subjugué par des principes abstraits.

D'autre part, ses idéations métaphysiques ont donné à l'auteur du *Christ au Calvaire,* du *Portement de la croix* et du *Mariage mystique de Sainte-Catherine,* toiles que possède le musée de Bruxelles, une connaissance absolue de la subjectivité linéaire. Aucune dissonance ne dépare ces peintures; la composition en est tout à fait impeccable. Pourtant, chez le maître, la science remplace souvent l'inspiration. C'est là un défaut assurément; mais seul le génie est complet; et Otto Vœnius n'eut pas la génialité de son élève, Pierre-Paul Rubens. Ce fut un artiste savant, amoureux de son art, qui puisa dans son érudition et dans son amour pour la peinture la faculté de réaliser des conceptions d'un ordre élevé, qu'il n'eût pas imaginées sans les études préalables qu'il fit dans le Nord et surtout en Italie. Et n'est-ce pas là une supériorité évidente? A notre sens, nul autre mérite ne l'eût-il distingué, encore sa place serait-elle marquante dans le panthéon des Flamands célèbres. Voici, d'ailleurs, une synthèse de sa manière : le *Mariage mystique de Sainte-Catherine.*

La vierge tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui met l'anneau nuptial à la main droite de l'élue du Ciel. Une suavité charmante les embellit. Mais d'autres bienheureux les entourent : saint Joseph et saint François d'Assise; ils ne sont pas moins ravissants! Deux anges portent une couronne. Cette toile, peinte sur l'ordre d'un membre de la famille d'Arenberg, religieux de Saint-François, et qui ornait autrefois la sacristie de l'église des capucins à Bruxelles, étonne par sa coloration. C'est un amalgame de rouges, de bruns, de bleus, de jaunes, de blancs et de verts délicats, semblables à ceux que chérissaient les Italiens, antérieurement au XVIIe siècle. Eugène Fromentin en a parlé en termes heureux : « Ce tableau m'a beaucoup frappé, a-t-il écrit. Il est de 1589, et tout imbibé de ce suc italien dont le peintre s'était profondément nourri. Ce tableau, le meilleur et le plus surprenant produit de toutes les leçons qu'il avait apprises, offre cela de particulier qu'il révèle un homme à travers beaucoup d'influences, qu'il indique au moins dans quel sens vont ses penchants natifs, et qu'on apprend par là ce qu'il faudrait faire, en voyant distinctement ce dont il s'inspire. A voir une certaine tendresse dans les types, un chiffonnage arbitraire dans les étoffes, un peu de manière dans les mains, on sent Corrège introduit dans du Raphaël. Les cheveux blonds qui se noient dans les chairs blondes, les linges blancs qui passent l'un dans l'autre, des couleurs qui se nuancent ou s'affirment, se fondent ou se distinguent très capricieusement, d'après des lois nouvelles et suivant des fantaisies propres à l'auteur, tout cela, c'est le pur sang italien transfusé dans une veine capable d'en faire un sang neuf. Tout cela prépare Rubens, l'annonce, y conduit. » En effet, jamais le maître n'a prodigué avec plus de bonheur les réminiscences ultramontaines, jamais il n'a étudié avec plus de souci la correction de ses figures. Son procédé qui, dans d'autres toiles, est parfois un peu brutal, dur, précis, qui silhouette volontiers ses personnages, comme encastrés dans un contour découpé, ici, est amolli, doux et fluide.


OTTO VŒNIUS. — LA MISE AU TOMBEAU, VOLET DU TRIPTYQUE : LE CHRIST AU CALVAIRE (MUSÉE DE BRUXELLES).

Cependant, nous l'avons écrit, des premiers, Otto Vœnius eut connaissance du clair-obscur magique dont ses devanciers ne s'étaient guère préoccupés. Les jeux de la lumière, ses fuites, ses retours, ses cachotteries, ses sourires et ses larmes, l'intéressaient. L'atmosphère ambiante du Nord, fertile en couleurs, en atténuances et, si l'on peut dire, en féeries, qu'elles soient tapies dans la douceur laiteuse des intérieurs ou exposées aux baisers ardents du soleil; l'atmosphère changeante des Pays-Bas lui fut révélée, après son séjour en Italie. Dès lors, il comprit les lois qui permettent aux artistes d'accuser les reliefs et de peindre les profondeurs, de silhouetter la nature avec tous ses accidents, d'en donner du moins une idée approxi-


OTTO VŒNIUS. — JÉSUS-CHRIST AU JARDIN DES OLIVES VOLET DU TRIPTYQUE : LE CHRIST AU CALVAIRE (MUSÉE DE BRUXELLES).

mative, au moyen du clair-obscur. On nous objectera qu'il en puisa le secret chez les Titien et les Corrège. A coup sûr, il ne l'inventa point; il lui a suffi d'appliquer les principes de ses merveilleux modèles, semblables aux demi-dieux chantés par Pythagore dans les *Vers dorés*. Mais, encore une fois, les applications heureuses qu'il en a faites sont résultées de ses connaissances scientifiques; et ce fut une grande gloire pour lui de montrer aux artistes flamands, qu'il y a autre chose à dire picturalement que l'objectivité : la pensée même avec ses atours les plus délicats.

A sa suite, survint la fulgurante pléiade des maîtres du XVIIe siècle; son intelligence avait développé celle de Pierre-Paul Rubens; puis le prince des peintres enseigna, à son tour, le beau éternel; et, l'un et l'autre, ils furent écoutés. Car, la vie intellectuelle avait été secouée dans les Pays-Bas par de violentes crises politiques, sociales et religieuses. Les séides du dévot Charles-Quint et du cruel Philippe II avaient tenaillé, bretaudé, torturé, conduit jusqu'à l'agonie tout un peuple. Mais ce peuple, doué d'une vitalité surhumaine, avait résisté à la mort, s'était rebellé et, dans un ultime effort, avait menacé de s'affranchir du joug espagnol odieux, quand l'oppresseur, craignant de perdre ses plus belles provinces, consentit à leur octroyer la paix : il choisit pour les gouverner les archiducs Albert et Isabelle. Alors, sous le gouvernement de l'ancien cardinal-archevêque de Tolède et celui de son épouse, la fille de Philippe II, s'ouvrit une ère de faste et de luxe effréné qui profita grandement à l'art et à la science. N'est-ce pas qu'un jour Juste Lipse vit entrer avec étonnement les souverains dans la salle où il professait, à l'université de Louvain? N'est-ce pas que, grâce à la protection de la famille Moretus, soutenue par eux encore, l'imprimerie Plantin prit de l'extension? N'est-ce pas que, sous leur domination, les savants, les littérateurs et les artistes jouirent de faveurs sans nombre? Certes; et les deux peintres successifs des archiducs, Otto Vœnius et Pierre-Paul Rubens, ont vaillamment secondé le vouloir munificent du gouverneur et de la gouvernante et la rénovation intellectuelle de la Flandre, soit directement, soit indirectement, non seulement par leurs talents, mais encore par leur crédit, en stimulant le zèle des princes et des seigneurs; aussi leurs noms sont-ils inséparables dans l'histoire de l'art flamand !



OTTO VŒNIUS. — « L'ÉTERNITÉ EST LE FRUIT DE NOS ÉTUDES », D'APRÈS UNE ANCIENNE GRAVURE.



WYLANDS SC. ARTHUR BOITTE, ÉDITEUR A BRUXELLES.

RETABLE SCULPTÉ, DE LA FIN DU XVe SIÈCLE, PROVENANT DE L'ÉGLISE D'AUDERGHEM.

(Musée royal d'Antiquités, à Bruxelles).



TOMBEAU DE MARIE DE BOURGOGNE, FRAGMENT (ÉGLISE NOTRE-DAME, A BRUGES).

LES SCULPTEURS
DU XVe ET DU XVIe SIÈCLE

La Flandre peut se glorifier d'avoir produit, au xve et au xvie siècle, outre un nombre incalculable de peintres célèbres, une pléiade abondante de sculpteurs illustres. Mais, notre but ayant été surtout d'analyser dans le présent ouvrage ceux-ci, nous ne nous occuperons que relativement de ceux-là, quoique la sculpture ait été en quelque sorte le corollaire de la peinture, dans les provinces du Nord. Car, ce que les Van Eyck, les Memling, les Gossaert, les Lambert Lombard et cent autres ont dit en se servant de la brosse, après eux, les Guyot de Beaugrant, les Herman Glosencamp, les Rogier De Smet, les André Rasch et les Alexandre Collin l'ont enseigné en utilisant l'ébauchoir. En effet, un même idéal religieux a enfanté les peintures et les sculptures, bien avant le règne des ducs de Bourgogne; puis, sous la domination de Philippe le Bon et de ses successeurs, les artistes ont loué encore Dieu; mais, ils croyaient que l'art devait agrémenter les objets d'usage journalier et exalter la puissance humaine, celle des princes et particulièrement des communes. D'ingénieux ouvriers se préoccupèrent alors d'enjoliver les meubles, la vaisselle, les demeures seigneuriales et les hôtels de ville; rien ne leur semblait indigne de l'attention du talent ou du génie; c'est par milliers qu'on pourrait compter les sculptures délicieuses, créées durant le xve siècle; et, certes, il sera intéressant d'étudier tantôt ces bijoux précieux, œuvres d'une imagination ardente, avide d'idéalisme et de réalisme; toutefois il importe que nous parlions d'abord

des différentes écoles de sculpture qui naquirent comme par enchantement, à cette époque, dans les Pays-Bas.

A Gand, se révèle Jean Bulteel; en 1407, il commence l'exécution des magnifiques stalles de l'abbaye Saint-Pierre, richement ornées de personnages, d'animaux et de feuillages. Corneille Boone, élève de Jean Maertens, travaille de 1443 à 1445 à des œuvres considérables; il compose, notamment, un tabernacle avec douze panneaux pour l'église Saint-Michel, des stalles à trente-et-un fauteuils pour l'église Saint-Nicolas et un retable, représentant le Calvaire, pour la chapelle Saint-Luc aux Dominicains. Jean Boone, en 1467, orne d'une statuette le portail de la chambre échevinale; et d'autres artistes, Daniel Lerderlinx, Guillaume Hughe, Daniel Van den Doerne agrémentent la ville d'œuvres que « les artistes de pays lointains venaient admirer », au dire de Van Vaernewyk.



GROUPE DU PORCHE DE L'ÉGLISE SAINT-JACQUES, A LIÉGE, SCULPTURE DU XIVe SIÈCLE.

A Bruges, vers le même temps, un centre où l'on pratiquait principalement la peinture, vivent, en 1409, Louis Van Belle et Jean Haderpenning, en 1433, Claeis ou Claise Uten Zwane, Gilles De Blackere et Tidemans Mols; à Courtrai, toujours vers les mêmes années, Govard De Busschere, Pierre Caetsen et Jean De Rouve, les auteurs des statues, placées autrefois sur l'ancien jubé de l'église Notre-Dame; à Audenarde, les fameux maîtres de « l'école des escrainiers »; à Mons, Gilles Moreaux et Jean Vlaenders, qui se sont ingéniés à compléter par leurs créations l'église Sainte-Waudru et l'abbaye des Prés-lez-Tournai.

Cependant, à Anvers, Renier, sculpteur de mérite, restaure en l'église Notre-Dame le retable détérioré par l'incendie de 1434; Jean Maertens fait de nombreux travaux pour l'église Saint-Léonard à Léau, de 1479 à 1487; l'anversois Jean de Bourgogne combine l'agencement ornemental d'un jubé détruit, celui de l'église de Bourbourg, tandis que Jean Waue imagine le retable de l'église Sainte-Dymphne, conservé à Gheel.



LA VIERGE AUX RAISINS, SCULPTURE DU XVe SIÈCLE, A DIEST.

Par contre, à Bruxelles, Jean Keldermans, Jean Van Evere, Jean Van den Berghe, plus connu sous le nom de Van Ruysbroeck, et Laurent De Bruyne n'épargnent pas leurs peines pour embellir les sanctuaires et les monuments de la capitale brabançonne, pas plus d'ailleurs qu'Arnould De Diest, Jean Borremans, qu'une pièce officielle nomme « le meilleur maître-sculpteur », son fils, Paschier, auquel on doit le retable de l'église Saint-Crispin à Hérenthals, et Pierre De Beckers, ou De Beckere, qui a coulé et ciselé, de 1495 à 1502, le superbe mausolée de Marie de Bourgogne, une des merveilles de l'antique Venise du Nord.

A Louvain ou à Diest, Jean Mouwe, Goswin Van der Voeren, Jean Claus, Guillaume Coman, Goswin Van den Eynde, Jean Amelryx, Guillaume Ards, Josse Beyaerts, Arnold Dreyers enrichissent

de suggestives sculptures, soit l'admirable hôtel de ville, soit les basiliques de la cité et des environs.

Et c'était, comme nous le disions tantôt, une esthétique plus large que ces maîtres imposaient à leur siècle, car les formules anciennes avaient sombré : les artistes laïcs remplaçaient définitivement les clercs, imagiers des époques précédentes. Sans doute; depuis la fondation du couvent des chartreux à Dijon, en 1383, par Philippe le Hardi; depuis Claes Sluter, Jacques de la Baerze et Melchior Broederlam, le même événement politique, le mariage du duc de Bourgogne avec l'héritière de Flandre, qui avait réuni sous un seul sceptre le duché et le comté, secondait l'essor de la peinture et contribuait à orienter différemment la sculpture; et si les images sont encore dévotes, les compositions sont plus audacieuses. Au lieu d'exposer à la vénération isolément Dieu ou la Vierge, un saint ou une sainte, les statuaires rivalisent avec leurs confrères, les peintres. Il semble qu'un pareil souci les hante, qu'ils veulent, à leur tour, innover. Des sujets d'amour ou des drames sombres sollicitent leur talent. Tout le long des retables ou des jubés s'étagent ou se profilent des scènes complexes. Dessous les niches, sommeillent des figures innombrables. Et les statuettes et les bas-reliefs, épargnés par les iconoclastes, presque tous en style gothique flamboyant; les statuettes et les bas-reliefs de Louvain, de Lierre, de Walcourt, d'Aerschot, de Tessenderloo et de Dixmude attestent ce renouveau dans les arts plastiques, ce besoin inhérent à l'époque d'augmenter la représentation épisodique par l'adjonction de toute une suite de sujets explicatifs.



PIETA, PLAQUETTE DU XVe SIÈCLE (MUSÉE DU LOUVRE).

Voyez donc! Une égale profusion de détails rehausse les tableaux, les verrières, les pages des manuscrits; et la littérature prétend aussi à la pompe : un *Mystère de la Passion* célèbre, celui que jouaient volontiers les « confrères de la Passion, de Paris », durait quatre jours entiers, formait quatre-vingt-six actes et se composait de quarante-et-un mille vers! A ce propos, M. Alfred Michiels a écrit justement : « Si la sculpture et la peinture du moyen âge ont exercé l'influence la plus considérable sur l'art dramatique naissant, le théâtre à son tour influença les beaux arts. » Les échafaudages spacieux, sur lesquels on jouait les pièces, devinrent les types des retables en bois sculpté ou en ivoire, comme ceux qui enrichissent les musées d'antiquités, notamment à Bruxelles et à Paris; l'espace s'y trouve divisé en nombreuses sections, dans lesquelles sont figurés les épisodes principaux d'un sujet. Et quand les artistes ne voulaient point multiplier les panneaux, ou ne pouvaient les multiplier suffisamment à leur gré, ils représentaient sur la même page un certain nombre d'épisodes et simulaient, par des effets de perspective, leur succession chronologique : le fait est indiscutable; on le constate aussi dans la composition des mausolées.

Antérieurement, une simple statue, ou deux, lorsque le tombeau recélait deux personnes, gisait sur une plaque de marbre ou de granit peu ornée ; mais bientôt, une luxuriance de style remplaça ce décor lugubrement simple. Les statues sont désormais en métal doré ; telles les effigies de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne. Les côtés des sarcophages s'animent, scintillent, évoquent le passé brillant, narrent l'histoire. Car, tout autour, des écus somptueusement émaillés rappellent l'asservissement aux volontés défuntes des duchés, des comtés et des seigneuries. Oh ! qu'ils reposent en paix les souverains ! Mais que la postérité sache leur puissance éphémère. Les princes et les princesses ont vécu comme les météores éblouissants fulgurent dans la nuit. Leur règne est terminé ; néanmoins leur souvenir reste. Heureux furent-ils ici-bas ; bienheureux sont-ils au paradis ! Et ces bonheurs édeniques sont prouvés par leurs tombes magnifiques de porphyre, de jaspe et d'agate.



SCULPTURE DU XVe SIÈCLE.

Les fleuraisons multicolores pleuvent aussi des vitraux gothiques. Sur l'or algide des statues, sur le cuivre fusant des ciselures, germe un parterre de roses, de jacinthes, de tulipes, de marguerites, de lis, d'orchidées, toute la flore précieuse, enfin ! Les rouges, les bleus, les violets, les mauves, les blancs, les pourpres, les verts, toutes les couleurs de la palette, en somme, se marient indéfinissablement. Ces fleurs vivent d'une vie sans pareille ; elles naissent avec l'aube d'un beau jour et meurent à son déclin ! Cependant, lorsque la nature entière pleure sur l'inanité des choses humaines, quand le ciel s'endeuille de nuages gris, elles se fanent, ou plutôt la main divine ne les sème plus. Pauvres fleurs ! Qui donc les a ravies ? Elles ont disparu pour ne pas ouïr la lugubre psalmodie : « Vanité des vanités, tout n'est que vanité ! »

Et si la mémoire de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne est commémorée de telle sorte à Bruges, la ville aux sourires éteints, comme faite, dirait-on, pour évoquer la tristesse de l'existence, rarement illuminée par des joies complètes ; de l'existence suivie de bonheurs suprasensibles qu'interrompent, sans doute, des souvenances ; la mémoire de Maximilien Ier, empereur d'Allemagne, est exaltée à Innsbruck, avec une austérité luxueuse qui a dicté cette phrase à un académicien : « La sépulture ornant l'église des franciscains est une épopée en bronze des fabuleuses chevaleries des premiers temps historiques et des gloires du moyen âge. »

Epopée ! Vraiment ; car le tombeau, où ne reposent pas, toutefois, les restes de l'empereur, gisant à Babenberg, est de marbre blanc et entouré d'une grille. Quatre figures allégoriques en bronze : la Justice, la Prudence, la Force et la Modération escortent le portrait du prince, à genoux, la face tournée du côté de l'autel. Vingt-quatre bas-reliefs en marbre de Carrare décorent les quatre pans latéraux du monument ; ils représentent les épisodes les plus remarquables de la vie du monarque. Voici, maintenant, vingt-huit



WYLANDS SC.

ARTHUR BOITTE, EDITEUR A BRUXELLES.

LA CHEMINÉE DU FRANC.

(Palais de Justice, à Bruges).

colossales statues de bronze encore, rangées en deux lignes, de chaque côté du sarcophage; ce sont les ascendants et les descendants du défunt. Et une indicible oppression naît de la vue de cette suprême aristocratie ; elle subjugue assurément, elle effraye presque, tant l'œuvre des sculpteurs, Alexandre Collin de Malines, Bernhard et Arnold Abel de Cologne et des fondeurs, Ludovico Della Duca, Etienne et Melchior Godl, Grégoire, Loeffler et Hans Lendenstreich, ouvriers d'art de différentes nationalités, est de puissante envergure!


VIERGE, SCULPTURE DU XVe SIÈCLE (ANCIENNE COLLECTION STEINMETZ, A BRUGES).

Autrefois, quand Artémise, reine de Carie, eut fait élever à Mausole, son époux, un magnifique monument, qui passait pour une des sept merveilles du monde, les peuples croyaient que le génie humain ne pût enfanter d'autres chefs-d'œuvre. Le tombeau d'Innsbruck lui serait-il comparable? Nous ne l'affirmons. Mais, il semble possible que plus d'une des sculptures de nos églises, retables, jubés et sarcophages, devrait être rangée parmi les sept merveilles du monde, si le monde se contentait encore de n'en posséder que sept! Et que dire de nos hôtels de ville, bâtis et ornés de sculptures au XIVe et au XVe siècle, sans parler d'autres édifices et des superbes morceaux de statuaire qu'ils contiennent, datant du XVIe? Avant tout, que l'art destiné à proclamer la puissance communale n'était pas, aux yeux de nos ancêtres, une chose vaine et secondaire.

Bruges, Bruxelles, Louvain, Audenarde et Ypres ont tenu à honneur d'affirmer l'autorité, la force, la volonté du peuple. Pour déterminer que le règne de la commune contrebalançait la souveraineté des princes, ces villes ont élevé à la gloire populaire des hôtels de ville merveilleux. Le plus ancien est celui de Bruges; il date de la fin du XIVe siècle; celui de Bruxelles fut édifié en deux fois et achevé vers le milieu du XVe siècle; de 1448 à 1463, on travailla pour compléter l'hôtel de ville de Louvain; et la maison commune d'Audenarde fut construite de 1525 à 1529.


VIERGE D'UNE CHAPELLE EXISTANT AUTREFOIS, QUAI AU SEL, A MALINES, SCULPTURE DU XVe SIÈCLE.

Reliquaires parfaits, custodes des franchises séculaires, il convenait que ces œuvres des architectes fameux, quelquefois sculpteurs et architectes, inconnus ou connus, des Jacques Van Thienen et des Jean Van Ruysbroeck, ou bien des Mathieu de Layens, soit encore des Van Peede, des De Ronde et des Sporeman, fussent ornées. Dès lors, la mission incombait aux « beeldescnideres » — les tailleurs d'images — de corroborer la pensée des « steenhouwers » — les maîtres-maçons; — car, ils se contentaient de dénominations simples, ces superbes artistes, et imploraient que les doctes clercs leur donnassent des documents complémentaires de leur idéal; ainsi Jean Van den Phalisen, curé de Saint-Pierre, et Jacques Schelwaert, théologien de l'ordre de Saint-Dominique, élaborèrent-ils le programme des sculptures pour l'ornementation de l'hôtel de ville de Louvain, en puisant des sujets dans l'*Histoire scolastique de Pierre Comestor*. Mais, ils cherchaient aussi dans les proverbes des enseignements utiles au

peuple, car il est certain qu'à l'exemple des peintres, les sculpteurs se préoccupaient également de moraliser.

La plupart de leurs œuvres ont disparu ou furent morcelées; cependant deux bas-reliefs sont typiques de leur manière; ils ont été découverts dans une salle de l'hôtel de ville de Bruxelles, cet hôtel de ville qu'un poète du xve siècle, Henri d'Opprebais a chanté naïvement :

Deux ans après (1399) je le scai bien,
Fut commenchié la maison belle
Sur le grand marchiet de Brussele,
Qui est le plus bel édifice
Qu'oncques veysse et le plus riche.

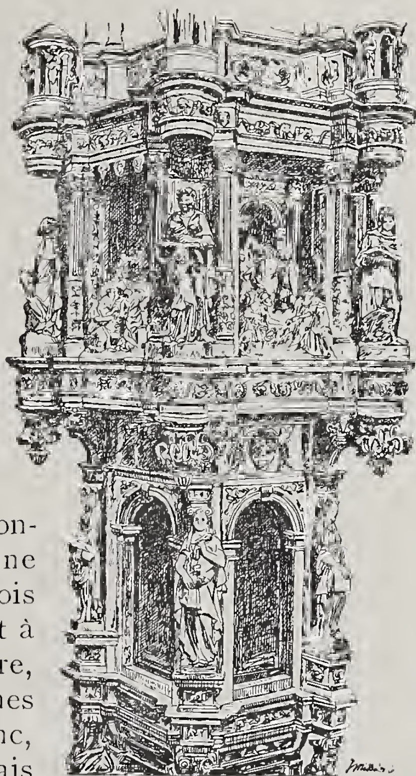


CHEMINÉE DU FRANC, FRAGMENT (PALAIS DE JUSTICE, A BRUGES).

L'un de ces bas-reliefs, donc, représente l'Intrusion : « Als eene vreemde eend in de bijt », disait la multitude, quand elle voulait expliquer que c'est à tort qu'on s'engage dans des affaires, où l'on n'a rien à voir; et le sculpteur a taillé dans la pierre une mare, d'où s'échappe une flotte de canards, à l'approche de l'intrus. L'autre prétend stigmatiser l'Envie : une femme cache son visage à la vue du soleil se mirant dans l'eau; et cette page curieuse est la version plastique du proverbe flamand : « De zon in het water niet kunnende zien schinnen. » Ils sont au surplus d'un réalisme très grand, correspondant avec le développement de l'esprit communal et en concordance avec la sculpture flamande antérieure. Car, nos ancètres se piquaient de réalisme. M. Viollet-le-Duc a pu écrire au sujet des sculpteurs français : « Si l'on examine avec une attention profonde la sculpture laïque du xiiie siècle, si on l'étudie dans ses moindres détails, on y découvre bien autre chose que ce qu'on appelle le sentiment religieux; ce qu'on y voit, c'est avant tout un sentiment démocratique prononcé dans la manière de traiter les programmes donnés. » Or, cette remarque de l'auteur peut s'appliquer intégralement à nos tailleurs de pierres flamands, d'autant mieux que ceux-ci ont été influencés par ceux-là : les Flamands éduquèrent en grande partie, longtemps avant la Renaissance, les imagiers de la Normandie, de l'Alsace,de la Champagne, de la Bourgogne, de l'Ile-de-France et de la Loire; et qu'on ne s'étonne, par conséquent, de la similitude qui consanguine l'art du Nord et celui du Sud.

Décidément le réalisme, cher aux peuples des Pays-Bas, sigille toutes les productions artiales de nos peintres et de nos sculpteurs, nonobstant leur religiosité orthodoxe. L'histoire les hante, l'histoire sacrée et l'histoire profane, et ils la racontent dans la langue du peuple qui semblait surtout convenable. D'ailleurs, ne s'agissait-il pas d'adorner ses palais? Qui en doute! Voici, des culs-de-lampe curieux : une femme agenouillée aux pieds d'un frère prêcheur pour lui faire l'aveu de ses fautes, au moment où le diable

souffle à l'oreille de la pénitente de mauvais conseils ; la légende brabançonne d'Herkenbald : la séduction, le meurtre d'Herkenbald frappant son neveu coupable, la communion du justicier ; des épisodes de l'histoire locale : les malheurs d'Everaert 't Serclaes, victime du seigneur de Gaesbeke, le démon s'emparant du criminel; et toutes ces sculptures de l'hôtel de ville de Bruxelles dénotent la préoccupation de moraliser, en opposant sans cesse la vertu au crime. Voici maintenant de l'ironie : un culot représentant tel personnage affligé d'une tête de porc, abritant sous ses vêtements des animaux plus ou moins fantastiques; ou bien Samson déchire la gueule du lion, et voilà l'exaltation de la force! Quoi encore? Des tableaux de la vie populaire : un godelureau aux pieds d'une délurée, un couple s'apprêtant aux jeux d'amour, une maritorne allaitant un poupon, des femmes occupées aux besognes quotidiennes, un homme ivre. Cependant, la satire enchantait nos aïeux. Toute la littérature du moyen âge le prouve. Et vous comprenez que les mœurs dissolues, prêtées aux moines, devaient engendrer les traits plaisants! Qu'est-ce donc ceci! Des frères mineurs boivent à même, en compagnie d'un gai luron ; un de leurs congénères triomphe, en montrant sa besace pleine et un gros pain. Plus loin, se trouve une version nouvelle de la tentation de saint Antoine : un bourgeois installé devant un meuble, tente un franciscain, en lui offrant à boire avec des gestes engageants. Et toujours apparaît la satire, le parallèle entre l'austérité qu'auraient dû professer les moines et leur vie de débauche habituelle! Au sens de nos pères, donc, les gens d'église n'étaient pas exclusivement des saints. Rabelais s'en est moqué avec verve ; antérieurement au défroqué François, nos imagiers flamands s'étaient plu à narrer leurs frasques. Ont-ils eu raison? Qu'importe! Nous constatons simplement que, dès le XIIIe siècle, nos sculpteurs nationaux ont intrônisé le réalisme dans l'art plastique, et que ce réalisme, vigoureusement implanté, a fait éclore des pages intéressantes au suprême degré; que plus tard, leurs descendants ne l'ont pas abandonné, voire dans la période transitoire du XVIe siècle; et que, parfois, si pas toujours, leurs conceptions décoratives ont atteint le but que les maîtres avaient visé. Est-ce autre chose qu'une superbe imagination plastique, le *Saint-Michel terrassant le Dragon,* qui couronne la flèche élégante, surmontant l'hôtel de ville de Bruxelles? Non pas! Un homme habile, Martin Van Rode a créé cette représentation symbolique de la force, vers 1445. L'auteur connaissait assurément la mécanique et les exigences de l'art monumental. La girouette est combinée de telle façon que tous les membres de l'envoyé divin, patron de la cité, étant sur la même ligne, donnent sur tous les points une égale prise au vent et que le groupe entier tourne à la plus faible brise. Et l'imagination du sculpteur est bien le plus gracieux complément que l'on puisse rêver de la « maison belle, sur le grand marchiet de Brussele ». Vrai



TABERNACLE DE LÉAU, FRAGMENT,
(ATTRIBUÉ
A CORNEILLE DE VRIENDT).



TOMBEAU DE MARIE
DE BOURGOGNE, FRAGM.
(ÉGLISE NOTRE-DAME,
A BRUGES).

palladium de la capitale belge, rien n'est aussi sincère que l'estime dont il jouit; et, sans doute, ce serait un deuil public si saint Michel, là-bas, ne combattait plus dans les airs son ennemi éternel le Dragon ! Le sens esthétique surtout serait blessé, car ce couronnement nécessaire de l'édifice conçu par un sculpteur pieux, mais encore conscient des lois de l'art, ne pourrait être plus svelte, plus aérien, plus charmant ! Sous le soleil ou sous la pluie, quand il subit les baisers de l'été ou résiste aux secousses des intempéries, lorsque son armure d'or enchante l'azur ou que son épée terrible blesse les nuages, toujours, en effet, saint Michel donne à l'artiste cette vision d'une merveille magnifiant, à travers les siècles, l'autonomie communale, qui serait inachevée sans lui !



SAINT-FIACRE, SCULPTURE DU XVe SIÈCLE (ÉGLISE ST-JACQUES, A LOUVAIN).

Et s'il faut conclure de ces lignes écrites à propos de la sculpture du XVe et du XVIe siècle, au profit de l'art national, l'on peut dire que cette forme plastique de la pensée a été aussi éloquente, autrefois en Flandre, que la peinture. Cependant, les fleurs de ce rameau similaire, greffé sur la même tige de l'art, n'éblouissent pas autant les masses. Rarement la foule s'en inquiète, ou du moins, lorsqu'elle s'en inquiète, n'en comprend-elle pas aussi bien le sens esthétique. C'est un fait avéré qu'explique, d'ailleurs, l'instinct coloriste des Flamands. Les circonstances, l'éducation, le milieu, en effet, ont augmenté ce caractère de la race. Depuis toujours, les maîtres se sont plu à enseigner le charme de la couleur. Notre climat est si morose le plus souvent ! Et faut-il s'étonner dès lors que les habitants des Pays-Bas cherchent, en quelque sorte, un dérivatif à leur mélancolie endémique, dans la contemplation d'un adjuvant délicieux du bonheur, dans l'admiration de ce qui exalte et exaltera toujours : la couleur irisée des scintillements de l'atmosphère humide? Aucunement ; et s'il est vrai que les poèmes en pierre ont une éloquence aussi grande que les épopées picturales, il n'est pas moins vrai que la sculpture convient surtout aux pays du Midi, et la peinture à ceux du Nord.



SAINT-MICHEL TERRASSANT LE DRAGON (HÔTEL DE VILLE DE BRUXELLES).



TOMBEAU DE MARIE DE BOURGOGNE (ÉGLISE NOTRE-DAME, A BRUGES).

LES GOTHIQUES
ET
LES ROMANISTES

QUAND notre esprit se confusionne dans les abîmes du passé, souvent il évoque la vision des chefs-d'œuvre gothiques. Alors, depuis la *Vierge glorieuse* jusqu'à la *Légende de Sainte-Anne,* s'impose une suite ininterrompue de merveilles. Les Van Eyck, Hugo Van der Goes, Rogier Van der Weyden, Josse de Gand, les Van der Meire, Hans Memling, Quentin Metsys apparaissent entourés de leurs créations géniales. Dieu, la Vierge, les saints et les saintes, les anges encore, narrés avec une pompe majestueuse, unie à une grâce particulière, nous attirent. Car le paradis résumait l'espoir de tous, au moyen âge : un jardin délicieux où l'on continuerait à vivre, sans cesse, la vie charmante que l'on menait mentalement ici-bas. Cette intelligence, d'ailleurs, concrétait toute l'âme de la Flandre, son âme croyante, complexe, catholique jusqu'à la Réforme; sa religion d'amour, sa philosophie de songe, sa littérature doctrinale.

Non; ils n'avaient d'autres soucis, nos ancêtres, que de vivre plus tard dans le parc des rois achéménides christianisés; leur désir était semblable à celui des premiers disciples de Jésus; et ce désir d'âmes assoiffées de bonheur plongeait dans des ivresses rares les êtres d'exception et dictait aux artistes leurs pures images. Une femme, Bloemardine les avait poussés dans cette voie où l'égoïsme se satisfaisait, en cueillant les fleurs idéales greffées sur l'arbre de vie du mysticisme. Plus tard, Jean Van Ruysbroeck préconisa aussi l'union de l'âme avec Dieu. Et ses maximes qui remémorent la poétique conception de la nature émanée de Jésus, que les premiers chrétiens appelaient par ailleurs « Hypostase divine en identification avec le Verbe »; sa croyance que le souffle de l'homme est celui de Dieu, que Dieu habite en l'homme et vit par l'homme, de même que l'homme habite en Dieu et vit par Dieu; ces maximes énoncées par le solitaire de Groenendael s'enracinèrent

en Flandre et pénétrèrent aussi dans le Nord et en Allemagne, car Gérard Groot les avait adoptées et elles semblaient belles! Au surplus, d'autres écoles savantes ou populaires naquirent à côté de la secte des « Frères de la vie commune », et elles eurent, n'en doutez point, autant d'influence sur l'orientation des arts plastiques en Flandre que l'université de Louvain, fondée par le duc de Brabant, au commencement du xve siècle. Car la foi, la foi toujours, la foi sans cesse, la foi alors un cygne blanc éclaboussant le mystère de l'ombre vespérale; la foi, en ce temps, une lueur vacillante à l'approche du protestantisme; la foi du moyen âge épuisé dictait dans ce cénacle, aussi, toutes les cogitations cérébrales; et l'université servit les traditions du mysticisme artistique abstrait jusqu'à ce que des savants, principalement Erasme, vinrent expliquer les efforts des réalistes flamands d'autrefois et appuyer ceux de Quentin Metsys et de quelques artistes de la fin du xve siècle et tout le xvie.

Mais avant ce lyrisme suprême, l'art primitif, semblable à un filigrane d'or s'évanouissant sur la gorge nacrée d'une jeune fille, irradiait toute béatitude. Pareilles aux fumées du benjoin et de la myrrhe, alliées aux parfums du nard capiteux, les songeries précieuses dénotaient l'existence d'âmes cristallines, envolées, eût-on dit, de quelque pays inconnu. Elles prédisaient les baisers surhumains, invitaient aux pâmoisons rares, décelaient l'amour édenique, réservé, dans l'au-delà, aux êtres de prédilection. Et les formes employées pour peindre ces bonheurs futurs étaient adéquates de telles jouissances; les hôtes du Ciel vivaient dans des rinceaux capricieux, ornés de toutes les merveilles de la nature, ou bien respiraient dans des paysages de rêves, où l'animalité admirait l'œuvre des sept jours; car ce n'était presque plus des réalités tangibles! Une conception spéciale subjuguait les imagiers. Vraiment, l'objectivité a modulé à peine leur subjectivité. Les pages des missels contiennent des oraisons, mais à côté sont peintes d'autres prières, plus explicites encore. Il semblait à nos artistes pieux que l'esprit seul, dépouillé de toute matérialité, dût chanter l'Infini : « Nous sommes, par la grâce de Dieu, appelés à manifester aux hommes grossiers qui ne savent pas lire, les choses miraculeuses opérées, par la vertu de la sainte foi; notre foi consiste principalement à adorer et à croire en un Dieu éternel, un Dieu d'une puissance infinie, d'une sagesse immense, d'un amour et d'une clémence sans bornes », avaient inscrit, en tête de leurs statuts, les peintres siennois du moyen âge, et tous, en ce temps, professaient la même doctrine et entrevoyaient le même but.

Cependant un génie, Jean Van Eyck, découvrit, en 1410, un procédé rénovateur de l'esthétique séculaire et, après avoir inventé la peinture à l'huile, le maître fut troublé. Eut-il l'intuition que, bientôt, tout le passé glorieux allait s'effondrer, qu'à l'expression de la pensée pure allait être substituée la peinture de la matière sublimée? Peut-être; car une supplication sortit de son cœur : « Als ik kan », formula-t-il. Et ce doute : « Pourrai-je réaliser mon œuvre? », exprimé comme une imploration à la miséricorde de Dieu et des hommes, qu'il croyait offenser, le conduisit aux sommets de l'art. L'étude constante fructifia son talent. Nul détail n'échappa à ce strict observateur. Une science énorme lui fut dévolue, ensuite. Aucune gaucherie

ne dépare ses tableaux. Sa pensée mûrie, au surplus, a été féconde en réalisations. Elle a revêtu une austérité noble qui semble la sévérité d'un étang noir, endormi sous la ramée verte, où glissent des lames d'argent ! Dès lors, lui-même et son école influencèrent les artistes de toutes les nations. Albert Van Ouwater, Gérard de Saint-Jean, Corneille Engelbrecht, Jean Joest, les frères Dunwegge, Frédéric de Herlin, Martin Schongaüer, Gil Eannes, Christophe d'Utrecht, Jean de Bourgogne, Antoine de Hollande, Olivier de Gand, Juan Flamenco, Jehan de Bruges, André Beauneveu, Nicolas Froment, Solario, Simone Papa, Antonello de Messine pratiquèrent la peinture à l'huile et formèrent des disciples. Et, du nord au sud et de l'est à l'ouest, ce fut une éversion complète, non seulement du but exclusivement religieux de l'art, mais encore de la forme et de la couleur : les peintres s'ingéniaient à modifier l'idéal chrétien et à reproduire fidèlement les traits de leurs modèles en copiant textuellement les choses.

En vérité, l'œuvre des gothiques primitifs et de leurs continuateurs, en rapport avec la piété séculaire, est naturaliste et conforme au luxe de l'époque : les amoncellements de satins chatoient, les profusions de soies luisent, les amalgames de velours sommeillent; ils glorifient le paradis entrevu sur la terre. Et si le rouge des rubis éclate, si le jaune des topazes chante, si le violet des améthystes susurre, toute cette opulence est également un hymne pompeux, inspiré par la magnificence, à l'adresse de la divinité, un hosanna célébrant la vie future : c'est le ciel bleu assoupi dolemment, paré de constellations éblouissantes, invoquant l'aurore, le soleil, le lendemain !

Cependant, toutes les manifestations de la foi n'étaient pas enchanteresses, au moyen âge. La religion mal entendue engendrait souvent, outre des états d'âme maladifs, de véritables aberrations mentales. Sous Louis de Maele, on vit des insensés, nobles et manants, parcourir le pays désolé par la peste ; les « Flagellants » qui, afin de conjurer le fléau, s'administraient trentre-trois fois par jour, en souvenir des trente-trois années que le Christ vécut, des coups de lanières à pointes ! Et indubitablement, ces folies sanguinaires et le spectacle des mœurs barbares, des guerres, des révoltes, des pillages, des incendies et des supplices, inspirèrent des artistes qui se sont évertués à peindre le drame.

Néanmoins, leur art était toujours puisé à la source religieuse. Quand ils commémoraient les plus épouvantables tragédies, ils songeaient, comme les Van Eyck, les Van der Weyden et les Memling à enseigner Dieu. Seulement, leurs moyens de moraliser étaient autres ; ils prétendaient imposer la vertu en exposant le mal. Loin d'être des visions béatifiques de princesses et de princes adornés de brocards, scintillant de pierreries; loin d'être des reflets d'humanités vagues, heureuses dans des extases paradisiaques, leurs conceptions clament la perversité abominable, les fautes, les crimes, narrent les châtiments mérités, les écartellements, les décapitations. Les membres craquent, les moignons palpitent, le sang coule ! Des grincements sinistres, des cris d'angoisse, des vociférations douloureuses fouettent l'air, tandis que les bourreaux lient, cisaillent, écorchent, broyent, bretaudent, tranchent les muscles ! Le *Martyre de Saint-Erasme,* de Thierry Bouts le Vieux, ou bien

l'*Exécution de Cambyse,* de Gérard David, dénotent ainsi le goût de l'époque, qui requerrait invariablement les expressions dramatiques; car, on demandait aux peintres d'initier aux violences séculaires, et on enjoignait aux littérateurs de décrire les supplices, toujours dans un but d'édification religieuse; et les « mystères », qui décélaient les tortures du Christ, sa passion et sa mort, où le peuple voyait le rappel de sa propre vie et la certitude d'un bonheur futur, n'eurent d'autre source. Oh! nous l'admettons volontiers, à l'occasion d'un « ommeganck », on jouait des revues satiriques; dans les « intreijen », ou fêtes simples, comme dans les « landjuweelen », ou grands concours, fêtes et concours organisés par les « chambres de rhétorique », on exposait les joies de Marie; mais ces manifestations d'art n'étaient guère séparées de pièces ayant pour objet la récompense des bons et la punition des méchants, dans lesquelles le peuple voyait, nous le répétons, une application de la justice et des mœurs temporaires, et, au surplus, une promesse de salut ou de damnation après la mort.

Est-ce à dire que l'art était exclusivement religieux antérieurement au XVIe siècle? Non pas, dans un certain sens! Car, à partir des Van Eyck, l'invention de la peinture à l'huile incita les artistes à exprimer l'objectivité autant que la subjectivité. Ils jugeaient, avec raison d'ailleurs, que la pensée ne saurait être décelée sans les formes concordantes avec la matérialité; et ainsi se mirent-ils, inconscients de la portée de leur philosophie, dérivée sans qu'ils s'en doutassent de celle de Roger Bacon, en opposition avec la tradition spiritualiste des premiers chrétiens. Mais, d'autre façon, comme ils étaient fidèles aux dogmes de l'Église, que leur guide suprême était la doctrine catholique, ils ne songèrent jamais que l'art pût avoir une autre fin que la narration récapitulative des légendes pieuses ou l'expression de la piété fervente. Cependant, leurs tableaux ne sont plus les œuvres mythologiques et symboliques, en honneur avant et après la Paix de l'Église primitive. L'Orante, le Bon-Pasteur, le Cycle des oiseaux ne les inspiraient point. Renouvelée par la force des lois psychologiques gouvernant l'évolution fatale des peuples, leur artialité est issue de la constatation pure et simple des faits, interprétés selon l'esprit inhérent à la constitution mentale positiviste de la race flamande. Et ce positivisme qu'il nous plaît de constater comme étant au nombre des caractères irréductibles et fondamentaux de la race, que les siècles ont fait osciller mais n'ont pas su annihiler, parce qu'il est des éléments psychologiques inaltérables par le milieu; ce positivisme, disons-nous, se retrouve intégralement dans l'œuvre de Quentin Metsys qui, lui, a mis en scène l'homme plus libre, l'homme dominant la nature et non complètement absorbé par elle; c'est au demeurant l'exégèse du protestantisme que M. Guizot a appelé « une insurrection de l'esprit humain contre le pouvoir absolu dans l'ordre religieux ».

Précurseur lointain des fiers Flamands qui, un siècle plus tard, devaient honorer souvent la matière sous prétexte de dévotion, ou vociférer plus souvent encore son joug indiscutable; le peintre-forgeron a concrété l'homme grandi par la pensée, l'homme conscient de son propre moi, l'homme révolté contre le formalisme traditionnel. Assurément, ses merveilleuses peintures ne sont pas protestantes, mais son esthétique résume génialement les luttes

intellectuelles de son époque. Pour quiconque a scruté les arcanes de la philosophie la chose n'est pas douteuse. La pensée d'Erasme, de Dorpius, de Vivès, voire de Juste Lipse et d'Adrien Boyens, nommé aussi Florizoon, devenu le pape Adrien VI, se retrouve là, soit totalement, soit à l'état de germes. Elles exposent leur idéal opposé à la scolastique ou simplement leurs aspirations d'élargir le domaine de l'esprit : la rupture avec le catholicisme orthodoxe est imminente; à l'horizon apparaît la Réforme; déjà le pouvoir papal séculaire menace de s'effondrer!

Et, si Quentin Metsys innova de telle manière une formule d'art, plus éloignée encore que celle de ses prédécesseurs du sentiment religieux primitif, et fut l'initiateur de toute une école réaliste, qui se développa en Flandre, en Allemagne, en Hollande et en Italie, durant le XVIe siècle, un autre artiste, Jhéronimus Bosch fut le précurseur des moralistes, tels que les Brueghel, les Jérome Cock, les David Vinckboons, dont les masses et les nobles accueillirent les diableries et les moralités, avec tant de faveur sous la domination espagnole. Lui, obsédé par la religiosité ancienne, craignant que les hommes se damnassent, que la société s'écroulât, que le règne de Dieu s'évanouît, croyant qu'il fallût décrire les châtiments réservés aux suppôts de Béelzébud, tâcha de refréner les objections faites à l'Église, en remémorant que tout n'est pas fini après cette existence, et inventa des compositions apeurées, stigmatisant l'Esprit du Mal! Et c'est derechef la révolution opérée dans les intelligences, la lutte entre le catholicisme attaqué et le protestantisme naissant que racontent éloquemment ses tentations de saint Antoine et ses chutes des anges rebelles. L'érèbe chrétien s'entr'ouvre, en effet, pour transformer, éroder, démembrer, torturer, hâler, défigurer les hommes n'admettant pas que l'être humain est doué d'une âme et d'un corps, d'une âme immortelle et d'un corps mortel, soumis, l'un et l'autre, à l'autorité infaillible du Saint-Père!

De la sorte, le passé transparaissait à travers le présent : tel un paysage de matin brumeux, comme étouffé sous une pluie de cendre, par moment ranimé, grâce aux baisers furtifs du soleil cachottier! D'ailleurs, la Renaissance italienne florissait et grandissait depuis plusieurs siècles; sa littérature, ses idées, ses chefs-d'œuvre s'imposaient à l'Europe tardive, et leurs enchantements appelaient sur les bords de l'Arno et du Tibre les curieux et les enthousiastes de tous les pays. Sous l'impulsion des rois d'Aragon à Naples, des Sforza à Milan, des Médicis à Florence, des princes d'Este à Ferrare; Dante, Pétrarque et Boccace avaient été les promoteurs de la Renaissance italienne; Poggio, Bruno d'Arezzo, Marcille Ficin, Pic de la Mirandole et Ange Politien avaient continué leur besogne rénovatrice. L'Italie pouvait affirmer qu'elle mettait en relief les beautés des modèles antiques dans les lettres, dans les arts et dans la philosophie ; qu'elle fondait une langue nouvelle, basée sur l'étude du latin comme langue véhiculaire; qu'elle proposait au monde étonné l'idéal d'autrefois, appliqué aux idées modernes; qu'elle enrayait les discussions de la philosophie scolastique; en un mot, l'Italie avait le droit d'affirmer que, grâce à sa génialité, le domaine de l'intellectualité était élargi.

Alors, les Flamands s'expatrient en masse : le foyer esthétique est à

l'étranger ; ils prétendent se rechauffer aux ardeurs de ce foyer. Jean Gossaert, Joachim Patenier, Henri Met de Blès, Lambert Lombard, ensuite Bernard Van Orley, Michel Coxcie, Frans Floris, Otto Vœnius et nombre d'autres partent, et bientôt des liens solides sont noués entre l'art du Nord et l'art du Midi. Le goût de l'antiquité, le mélange du paganisme et du christianisme, l'amour de la beauté et la recherche de l'absolu avaient produit le renouveau artistique là-bas ; les travaux splendides de Léonard de Vinci, de Michel Ange, du Corrège et de Raphaël subjuguèrent nos artistes, confus de leur ignorance, ou du moins de leur réalisme qui leur semblait tel. Et de même que, pendant une longue suite d'années, on n'avait juré, en Italie, que par les gothiques flamands, de même on n'eut plus d'autre vouloir en Flandre, durant plusieurs siècles, que d'égaler, voire d'imiter, les maîtres ultramontains : le caractère local de l'antique école brugeoise s'atrophia, les qualités individuelles s'étiolèrent; on s'avisa d'implanter dans les Pays-Bas un idéal étranger.

Mais une institution forçait, pour ainsi dire, les artistes à se souvenir des méthodes de leurs devanciers; nous entendons l'existence des gildes de Saint-Luc.

Dans le principe les confréries n'étaient pas mercantiles; elles avaient pour but d'aider au salut des âmes. Plus tard, des privilèges et des règlements successifs leur octroyèrent une certaine autonomie, en ce sens que les artistes, soumis à l'idéal des clercs aussi longtemps que l'art était exercé par ceux-ci, obtinrent l'autorisation d'œuvrer plus librement, quand la pratique du métier leur fut permise, toujours cependant sous la direction du clergé. De ce temps datent les premières confréries maçonniques, affiliées à l'autorité ecclésiastique qui utilisait les aptitudes des confrères à des travaux propres aux pompes du culte. Les membres se divisaient en catégories; les uns avaient pour mission de tailler les crucifix, on les nommait les « Jhesus mannen » ; les autres exécutaient les chapiteaux, les gargouilles, les porches des sanctuaires et prenaient leur nom de l'église qui les employait, tels les « Sinte-Pieters mannen » qui travaillaient à l'édification de la basilique de Louvain; et, comme les sculptures étaient coloriées, les peintres faisaient partie de la corporation des maçons. Mais, vers le milieu du xve siècle, on constitua sérieusement la plupart des gildes, quoique d'aucunes existassent déjà, notamment celle de Gand, dont on fait mention en 1339, celle de Bruges qui est signalée en 1351, celle de Tournai qui remonte à 1403, et plusieurs encore; toutefois les sculpteurs et les peintres restèrent confondus parmi les gens des divers métiers, par exemple les orfèvres, les menuisiers, les vitriers, les selliers, les batteurs d'or, les imprimeurs; et c'était au sein de ces gildes et des familles que se donnait l'éducation artistique. Or, comme les règlements des gildes imposaient tout un apprentissage et empêchaient les gens non suffisamment éduqués, au point de vue de l'art, de faire œuvre sérieuse et que, de leur côté, les familles d'artistes considéraient la pratique du métier comme un patrimoine, il est concevable que le réalisme préconisé par les corporations et les maîtres ne fut pas éclipsé. Qu'on juge de quelques ordonnances des gildes : il était permis à tout ouvrier de faire travailler à sa place, mais lui-même ne pouvait, pendant ce temps, s'occuper ailleurs; il n'était pas loisible

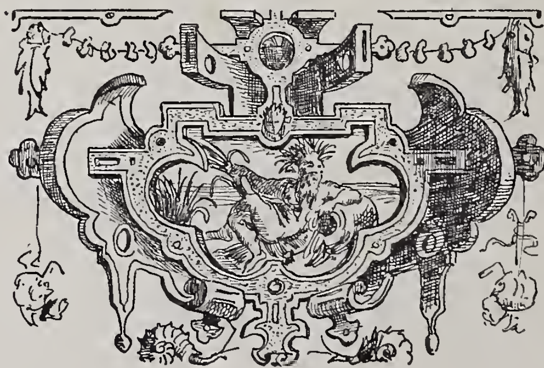
à un père, qui avait deux ou plusieurs enfants, d'employer des ouvriers; la durée du travail était déterminée à certaines heures du jour. Veut-on savoir maintenant combien leurs secrets étaient chers aux artistes? Ceux-ci ne transmettaient à leurs élèves que les principes élémentaires qui étaient indispensables pour les aider et parfois les remplacer, en cas de maladie ou d'empêchement au travail. Il résultait de cet égoïsme intéressé que l'aspirant artiste se préoccupait beaucoup d'imiter simplement et naïvement le maître; et, par conséquent, il est concevable que malgré le désir des romanistes, le réalisme ne disparut pas complètement de leurs œuvres; eux-mêmes devinrent des artistes neutres s'évertuant à allier deux méthodes essentiellement différentes, tandis que les imitateurs de Quentin Metsys tâchaient de maintenir les principes séculaires des Van Eyck mitigés; les uns et les autres étaient sollicités par les idées en vogue à leur époque; ils augmentaient la richesse de l'humanité; et ainsi, de nouveau, le passé transparaissait-il à travers le présent !

Cependant, sur les bords de l'Escaut s'était concentré un centre intellectuel. Sandrart l'a écrit dans son *Academia nobilissima artis pictoriœ :* « Anvers pouvait lever la tête et se glorifier de l'emporter, sous le rapport de l'art, sur toutes les autres villes. » Bruges était une cité morte désormais, se mirant tristement dans ses canaux silencieux, charriant, le soir, de l'outremer glacé de bitume, où s'éteignent des larmes de feu...

Donc, à partir du XVI[e] siècle, à Anvers, s'était concentré un centre intellectuel; tout le favorisait, la richesse commerciale et l'intrônisation de l'imprimerie; et ce fut une évolution nouvelle dans l'art national, aidé encore par les romanistes et par la Réforme : un millier de vaisseaux mouillaient alors dans le fleuve, plus de cent navires, entraient et sortaient journellement du port; Mathias Van der Goes, Gérard Leeu, Thierry Maertens, Eckert Van Homberch, Claes De Graeve, Adrien Van Bergen et d'autres imprimaient des ouvrages de haut goût; les artistes revenus de l'Italie avaient fondé une association de romanistes, à côté de laquelle florissaient des sociétés littéraires et dramatiques; les fameuses instructions de Martin Luther étaient éditées, au moment où l'on brûlait déjà ses écrits à Wittemberg; la Flandre enfin, aussi bien que l'Allemagne, la Hollande et la Suisse, entrait dans ce grand concert de la Renaissance auquel l'éclosion du protestantisme donnait sa portée religieuse. Comme l'Italie, elle aura ses Machiavel, ses Paruta, ses Guichardin, ses Paul Jove, ses Ammirato, ses Davanzati, ses Maffei, ses Torquato Tasso-Ruccellaï, ses Trissino, ses Bentivoglio, ses Arétin, autant de savants, d'historiens et de littérateurs, à côté de ses Fra Filippo Lippi, ses Botticelli, ses Pietro di Cosimo, ses Perugin, ses Benozzo Gozzoli, ses Pinturicchio, ses Pietro della Francesca, ses Giovanni Bellini, ses Bonsignori, ses Ghirlandajo, ses Francia, autant de peintres. Il y aura un admirable courant d'idées qui rendra les savants et les artistes solidaires les uns des autres et qui fera qu'une découverte opérée dans le Nord, sera presque aussitôt connue et perfectionnée dans le Midi, de même qu'une découverte opérée dans le Midi, sera presque aussitôt connue et perfectionnée dans le Nord. Stainier, Joachim Sterk Van Ringelbergh, Nicolas de Boussut, Anatole de la Barre, Gemma Frisius, Gérard Mercator, Abraham Ortelius, Léonard Willemaers, Dodoens,

Simon Stévin, Pierre Plancius, en effet, s'occupent magistralement de physique, d'astronomie, de mathématiques, de géographie, de botanique, de cosmographie, de navigation, en somme, de tout ce qui est scientifique; tandis que Jean Schoreel, les Mostaert, les Van Coninxlo, Lancelot Blondeel, les Hoorenbault, les Claeissens, les Van Cleef, Marin Claeszoon, Crispin Van den Broeck, les Pourbus, les Floris, les Coxcie, les Brueghel, les Francken, Pierre De Kempeneer, Denis Calvaert, les Valkenborgh, les Bril, Barthélemy Spranger, Adam Van Noort et Otto Vœnius, pour ne citer que ces seuls noms de peintres, s'acharnent à implanter, dans les Pays-Bas, une esthétique nouvelle, ou du moins à la modifier, ce pendant que plusieurs d'entre eux initient les artistes italiens, allemands, français, hollandais, espagnols et portugais aux secrets de notre art national; tant, que l'esprit reste confondu d'admiration en voyant la prodigieuse activité scientifique et artistique qui a régné en Belgique et à l'étranger, grâce à nos ancêtres, surtout pendant la première moitié du XVIe siècle.

Et, sans doute, au moment même où l'on pouvait espérer que la Flandre allait devenir, dans la science comme dans les arts, la première nation du monde, la déplorable domination espagnole et les persécutions religieuses enlevèrent à notre pays ses enfants les plus illustres! Mais, il fallait ces secousses terribles pour préparer l'art grandiose du XVIIe siècle. Les édits et les placards de Charles-Quint fortifièrent les visées de la race. Elle sut que l'idéalisme exclusif est chimérique. Le sang des martyrs féconda son vouloir réaliste. La tourmente religieuse dans le principe, devint une aspiration politique : on finit par haïr le trône après avoir conspué l'autel. Plus tard, il est vrai, les massacres contraignirent le peuple à admettre de nouveau l'un et l'autre; mais l'art s'était démocratisé et sécularisé : nul n'oubliait ni les inquisiteurs de la foi ni leurs crimes ; et la peinture comme la sculpture du XVIe siècle racontent parfois une soumission entière, plus souvent encore la tristesse, à moins que ces formes plastiques de la pensée ne disent l'espoir des franches ripailles matérialistes ou l'intelligence de quelque délicat, plutôt païen que chrétien !



APPENDICE



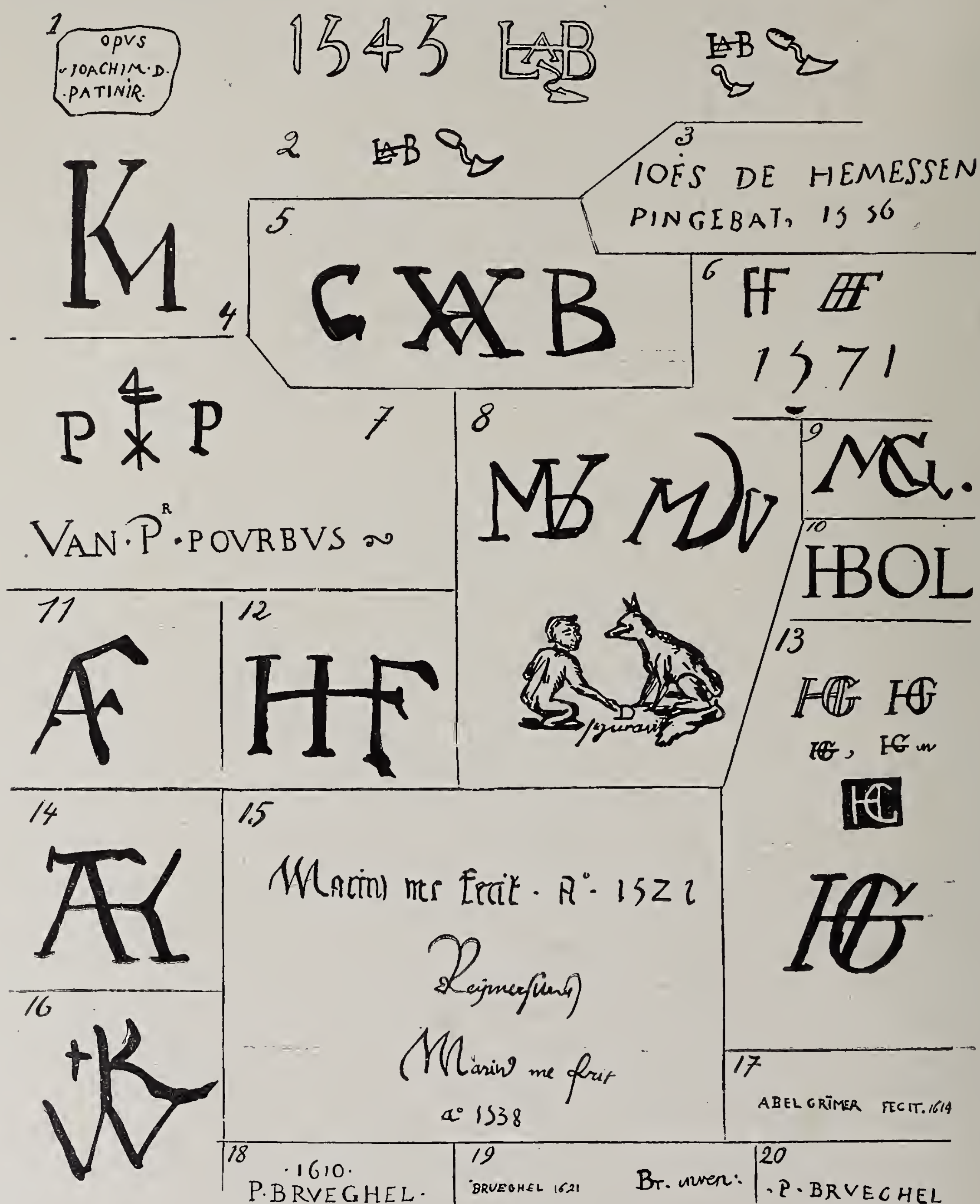


SIGNATURES & MONOGRAMMES

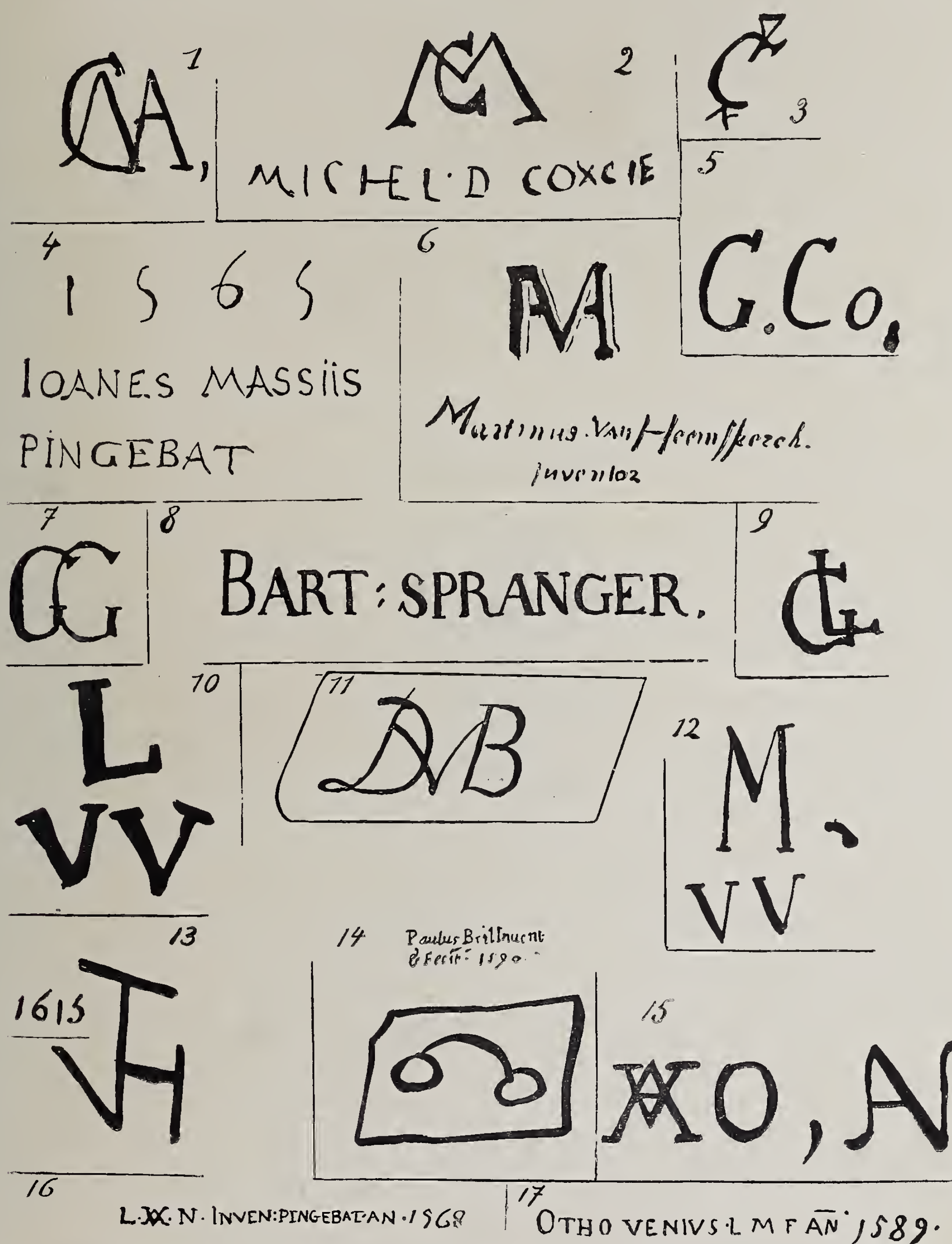
D'ARTISTES

ÉTUDIÉS DANS CE VOLUME

1. Hans Memling.
2. Pierre Christophoren.
3. Jhéronimus Bosch.
4. Jean Van Coninxlo.
5. Jean Gossaert.
6. Cornelis Van Coninxlo.
7. Gilles Mostaert.
8. Quentin Metsys.
9. Gilles Van Coninxlo.
10. Bernard Van Orley.
11. Henri Met de Blès.



1. Joachim Patenier.
2. Lancelot Blondeel.
3. Jean Van Hemessen.
4. Karel Van Mander.
5. Crispin Van den Broeck.
6. Frans Floris.
7. Pierre Pourbus.
8. Martin De Vos le Vieux.
9. Marc Gheeraedts le Vieux.
10. Hans Bol.
11. Ambroise Francken.
12. Jérôme Francken.
13. Henri Goltzius le Jeune.
14. Adrien-Thomas Key.
15. Marin Claeszoon.
16. Guillaume Key.
17. Abel Grimmer.
18. Pierre Brueghel le Jeune.
19. Jean Brueghel de Velours
20. Pierre Brueghel le Vieux.



1. Corneille Metsys.
2. Michel Coxcie.
3. Corneille Vermeyen.
4. Jean Metsys.
5. Gilles Cognet.
6. Martin Van Heemskerck.
7. Gortzius Geldorp.
8. Barthélemy Spranger.
9. Lucas Gassel.
10. Luc Valkenborgh.
11. David Vinckboons.
12. Martin Valkenborgh.
13. Tobie Verhaegt.
14. Paul Bril.
15. Adam Van Noort.
16. Lambert Van Noort.
17. Otto Vœnius.



TABLES



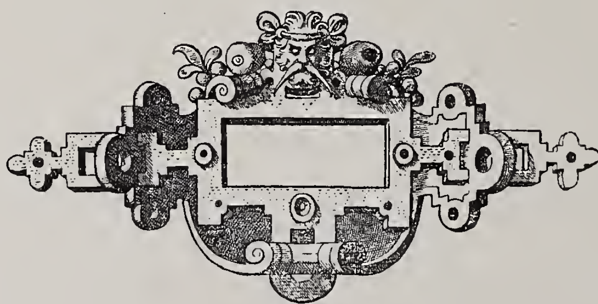
TABLE DES MATIÈRES IDÉOLOGIQUE



ARMES ET EMPRISES DE L'EMPEREUR CHARLES-QUINT,
ORNANT LA FAÇADE DU STEEN, A ANVERS.

TABLE DES PLANCHES HORS-TEXTE





CE
LIVRE
A ÉTÉ ACHEVÉ
D'ÊTRE IMPRIMÉ, LE
QUINZE MARS, MIL HUIT
CENT QUATRE-VINGT SEIZE,
SUR LES PRESSES DE A. LESIGNE,
IMPRIMEUR A BRUXELLES, SOUS LA
DIRECTION DE F. DEWIT, PROTE. LES CLICHÉS
ONT ÉTÉ EXÉCUTÉS PAR F. WYLANDS, PHOTOGRAVEUR.



